Vol. XXXVII Juillet 1955

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIII[e]

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIII[e]) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

LA VIE MUSICALE EN ILE DE FRANCE
SOUS LA RÉGENCE

DOUZE ANNÉES A LA CHAPELLE ROYALE DE MUSIQUE

d'après une Correspondance inédite

(1716-1728)

Introduction

Vers le 15 ou le 20 avril 1728, âgé de soixante-cinq ans, un vieux serviteur de la Chapelle Royale de Musique, qui s'en est allé pendant douze ans prendre sa retraite dans les Iles d'Hyères en Provence, quitte Avignon, à bout de ressources. Il vient d'apprendre que son correspondant à Paris, celui qui s'était chargé de toucher sa pension, l'a régulièrement grugé. Las de quémander, soucieux de mettre au net sa situation, il a décidé de prendre la route avec son maigre pécule.

Désargenté, — il déclarera dans son testament devoir encore 120 l. au « coche d'Auxerre » pour le transport de sa valise « de Chaalons jusques à Paris » — il voyage à la petite semaine et gagne Versailles au cours du mois de juin.

Épuisé, se doute-t-il que ses jours sont comptés ? Sans logement, il frappe chez l'habitant. C'est le maître-tailleur Arléguier qui lui ouvre la porte et qui le reçoit. C'est lui, sans doute, qui le voyant brutalement décliner, vers le 10 août, fait appeler à son chevet et sur son indication Babet, son ancienne gouvernante, Babet Genty, la femme du charpentier Modet.

Peine perdue : l'ordinaire de la musique du Roi, qui a fait son testament le 19 août, meurt le lendemain, non sans avoir pensé

à léguer quelques sous à Babet Genty, à Madame Salvat, à son logeur, à son médecin, à son apothicaire. C'est le complet dénuement ; et ses vieux amis de la Chapelle, Hyacinthe Mazza et Eloy-Augustin Antheaume, n'auront pas de peine à s'en convaincre. Une fois la bière découpée par Modet dans un bois rude pour 4 livres, Jean Delamarre, ci-devant musicien du Roi, est porté en terre en présence de ses amis, du musicien Jean-Baptiste Marchand l'aîné, de Laurent Fournier, dès le 21 août, après un service à l'église paroissiale de Versailles.

Mazza et Antheaume se pressent de régler, avec les 140 l. que laisse le défunt, 51 l. à l'église pour les funérailles, 60 l. à Arléguier, 9 l. à Babet, quelques livres au praticien Lemaire, quelques livres au pharmacien Poirier, dont les médicaments (« un carteron de miel de narbonne, une once de cosse mondée et un gros de cristal minéral ; une once de cosse mondée et un gros de sel végétal ; six prises d'opiotte bechique composée avec le blanc de baleine incorporé avec l'huylle d'amandes douces ») n'ont pas réussi à sauver le pauvre homme !

Mazza et Antheaume s'acquittent enfin des dernières tâches. Suivant la volonté du mort, ils apportent aux Récollets de Versailles tous les livres qui composaient sa bibliothèque : en tout, soixante-six volumes comprenant « la vie des Saints du sieur Baillet » et des « œuvres de Mr de Sacy sur l'ancien et le nouveau testament ».

Dix jours plus tard (le 31 août 1728), ils portent au lieutenant général de la Prévôté de l'Hôtel du Roi, le testament, les hardes et les papiers de J. Delamarre. Si les effets du défunt sont estimés devant huissier, puis vendus pour payer ses dettes, tous les écrits qu'il avait gardés par devers lui sont déposés au greffe, le 7 février 1729.

Parmi ces papiers, aujourd'hui conservés aux Archives Départementales de Seine-et-Oise [1], nous avons fait deux parts : ici le testament, un certificat de capitation pour 1718, l'inventaire après décès, quelques quittances *post-mortem* ; là les vingt-trois lettres que nous publions. Quatre d'entre elles émanent de Delamarre lui-même ; dix-sept de son correspondant parisien Langers ; à quoi

1. Greffe de la Prévôté de Seine-et-Oise, Scellés, 1728. Tous nos remerciements vont à M. Lions, Commis aux Archives départementales de Seine-et-Oise, qui a bien voulu nous signaler ce dossier, et dont la connaissance des archives de Seine-et-Oise comme la complaisance nous ont été d'un très précieux secours.

il faut ajouter une lettre de Babet Genty à Delamarre, une de Langers au receveur des postes d'Hyères.

***

Avant de dire l'intérêt que présente une telle correspondance, l'histoire voudrait que fussent présentés les deux musiciens qui ont pris la plume. Autant leurs lettres nous éclairent sur les deux hommes, à l'heure même où l'un cherche, par écrit, à tromper l'autre, autant les renseignements nous font défaut qui pourraient nous révéler l'existence de ces deux artistes avant leur séparation.

Né en 1663, Jean Delamarre est un chantre — haute-taille — qui entre à la Chapelle du Roi, sur concours sans doute, en 1689. Est-il le fils de ce Delamarre qui publie à Paris, en 1650, les *Chansons pour danser et pour boire ?* Nous ne pouvons l'affirmer. Il reçoit la charge d'un semestre et touche, pour ses fonctions, 600 l. par an : du moins ce sont là des précisions que nous apportent, pour tels ou tels de ses émules, les registres de la Maison du Roi [1]. Célibataire, habite-t-il au Grand Commun ?, ou bien possède-t-il un logis en ville avec sa sœur et sa servante Elisabeth Genty ? Nous l'ignorons. Du moins, lorsqu'il rentre à Versailles, après un séjour de douze ans dans le Midi, il doit chercher un gîte. Comme nombre de ses contemporains, il accomplit sans doute vingt-cinq années à la Chapelle : c'est dire qu'il a connu Minoret, Colasse, Coupillet [2]

1. V. les recueils de la Maison du Roi aux Archives Nationales, série O^1. Mais le nom de Delamarre n'y figure pas, pas plus que dans les Comptes et États entre 1690 et 1715 (séries KK et Z^{1a}). Ceci n'est pas pour nous étonner : certains musiciens du Roi paraissent ne pas avoir été pourvus de brevet et avoir été agrégés à leurs émules de la Chambre et de la Chapelle pour augmenter une phalange de musiciens que le Roi souhaitait alors de plus en plus ample. Et nous faisons nôtres les généralités par quoi Henri QUITTARD ouvre, dans son volume sur *Du Mont* (1906), son chapitre sur *La Chapelle du Roi* : « Le nombre des charges qui comptent sur les états de la Chapelle, demeure toujours le même... et les nouveaux venus n'y figurent point. Cette inscription conférant, avec le titre d'officier commensal du Roi, beaucoup d'immunités et de privilèges que diverses raisons, financières et autres, obligeaient à ne pas trop prodiguer : considération qui n'empêchait pas d'adjoindre, aux véritables titulaires des charges de la Chapelle, autant d'autres artistes que l'on estimait nécessaires. Il n'y avait qu'à ne les point faire émarger sur les mêmes listes et à les payer avec un budget spécial. Ce qui fut fait. Privilèges mis à part, les nouveaux venus n'étaient pas moins bien traités que les anciens, au nombre desquels ils furent appelés à titre de récompense, au fur et à mesure des vacances, sans qu'on se préoccupât beaucoup d'apparier leur titre avec leurs aptitudes réelles... » (p. 53).

2. Minoret, sous-maître de 1683 à 1714 ; Colasse, sous-maître de 1683 à 1704 ; Coupillet, sous-maître de 1683 à 1693.

et surtout Michel Delalande, sous la direction duquel il a chanté durant toute sa carrière [1]. Demande-t-il sa retraite en 1715, comme il peut y prétendre ? Une « lettre de vétéran » lui est octroyée sans doute à cette date, puisqu'il figure en 1717 parmi les trente-quatre chantres ayant droit à ce titre honorifique [2]. Soulignons que fin 1715, début 1716, une pension de 350 l. lui est allouée [3], qu'il charge son ami Langers de toucher en ses lieu et place et de lui envoyer. Ajoutons qu'il prend le parti de quitter la Chapelle, fort jeune encore, à cinquante-deux ans. Maladie, ou lassitude, ou changement de régime ? Toutes les hypothèses restent ouvertes.

Et toutes les questions pourraient être posées : qui donc l'attire vers le Midi ? Est-ce le secret désir de retourner à Rome un jour [4] ? De quoi vit-il à Hyères ? Chante-t-il encore ? Quelles garanties Langers lui a-t-il offertes ? L'éloignement suffit-il à expliquer pourquoi il a mis douze années à comprendre que son ami le volait et que la retenue opérée sur sa pension n'était point officiellement perçue par le Trésor, mais qu'elle entrait officieusement et avec régularité dans la poche de l'excellent, du zélé partenaire parisien ?...

A Hyères, où loge-t-il ? Les lettres de Langers sont adressées tantôt chez « M. Richard, à l'image de Saint-Pierre », tantôt « chez M. Regnault, maistre de la poste ». En 1725, il avoue habiter depuis trois ans chez une demoiselle sans ressources. Il cultive les graines que Langers lui envoie. Il a toujours l'espoir de gagner Rome et pour ce faire d'en recevoir la permission du Roi, et les arriérés de sa retraite qui n'arrivent pas et qui pourraient lui permettre d'entreprendre le voyage. Il fait un peu de musique avec une demoiselle Bernard, qui vit avec un frère dans le Midi, et parfois l'argent que Langers lui doit, devrait passer par le canal de ce Bernard qui le reçoit (?) de sa mère, Madame Bernard, citoyenne de Versailles. Mais celle-ci garde en poche les sommes que Langers lui avait remises au nom de Delamarre et en profite pour payer

---

1. Notes et Références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande, Surintendant, Maître et Compositeur de la musique de la Chambre du Roi, Sous-Maître et Compositeur de la Chapelle royale (1657-1726), établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de Documents inédits et suivies du Catalogue thématique de l'œuvre, publiées par les élèves du Séminaire d'Histoire du Conservatoire national de Musique de Paris : Marcelle Benoit, Marie Robert, Sylvie Spycket, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq *(à paraître chez Picard, 1956)*.
2. Arch. Nat. O[1] 2846.
3. Les vétérans touchaient, en 1717, entre 80 et 800 l. de pension.
4. Delamarre, de même que Langers, paraît bien avoir été déjà en Italie. Cf. Lettres I et XV.

son déménagement ! Imbroglio dont notre musicien... paye tous les frais, alors qu'un autre jour, un receveur des Postes malhonnête paye Delamarre... en faux billets de banque !

Je ne sache pas que Louis Langers soit beaucoup plus riche que son correspondant. Un « ordinaire de la musique », comme un autre, un chantre (haute-contre), plus jeune que son ami, puisqu'entré chez le Roi en 1700. Il est sans doute fils de François Langers, chantre de la Chambre († 1682) et de Marie-Anne Hébert [1]. Il sort donc du milieu musical de la Chambre et de la Chapelle, apparenté qu'il est aux Hébert, aux Joncquet. Il a femme et fille. Et il lui faut vivre de sa maigre pension à Paris. Aussi doit-il songer à augmenter sa retraite, tout en cherchant les logements les moins onéreux. Il est obligé de prendre un « petit employ où j'ay bien de la peine », dit-il en 1718. En trois ans, il change trois fois d'adresse : en 1720, il habite chez Madame Jessé, dans l'hôtel de la Grande Aumônerie, au Cloître des Quinze-Vingts ; en 1725 nous le trouvons chez un bourrelier rue du Martroy, sur Saint-Jean en Grève ; en 1727 rue de la Martellerie. Il est un jour au service de « Messieurs Paris » ; en 1720 il est « gratte-papier aux Indes », fonction qu'il doit quitter en 1726 ; il cherche alors — Delamarre lui trouvera-t-il des clients ? — à gagner quelques livres en gérant la fortune des autres... Faut-il avouer qu'il s'y entend assez bien, si l'on en juge par son habileté à tirer le maximum des maigres fonds qu'il touche au Trésor, tous les six mois, au nom de son ami ?... Sans aucun scrupule, il déclare à ce dernier qu' « on » lui retient, rue Saint-Sulpice, un sol par livre, outre la capitation (qui est de près de vingt-cinq livres). Rien de plus faux ! Delamarre doit un jour s'en apercevoir. A-t-il mis en doute, à la fin de sa misérable existence, l'honnêteté d'un ami qui, depuis douze ans, cherche en vain à vendre les quelques tableaux qu'il lui a confiés (s'en est-il même occupé ?), lui déclare que l'on paye toujours avec retard et que les semestres se font attendre ? Langers ne fait grâce à son collègue d'aucun « port de lettre », d'aucune de ces « diminutions » qui finissent par réduire à fort peu la maigre pitance annuellement versée aux vétérans. Faut-il prendre au pied de la lettre toutes les jérémiades du Parisien et toutes ses explications ? Langers n'ignore point que les circonstances le favorisent singulièrement : la vie chère, la misère, la panique suffisent à expliquer au bonhomme d'Hyères que rien ne peut venir encore ce semestre.

En effet, rien ne vient. Mais, où est la vérité ?

---

1. V. Notices biographiques.

***

Mises à part ces quelques réserves, la correspondance qui suit, entre Langers et Delamarre, ne manquera pas, souhaitons-le, de piquer la curiosité de ceux qui portent intérêt à l'histoire politique, sociale, financière et musicale du temps.

Le Roi et son gouvernement, la crise de la monnaie et de la vie chère, la Chapelle de musique : voici les trois ordres de question dont Langers se doit d'entretenir Delamarre.

Durant les huit premières années, il faut songer à... noyer le poisson ou dorer la pillule que le quémandeur attend. Aussi bien l'histoire n'est-elle pas ménagère d'événements pour le moins curieux, émouvants ou sensationnels. Il y a — Dieu soit loué ! — beaucoup à dire ! Et les explications d'ordre financier, fort habilement présentées, « passeront » avec plus d'aisance au milieu des potins de la Cour ou de la ville [1].

Et voici d'abord le Roi : il est en parfaite santé, « beau comme les amours, bien fait en sa taille et grand pour son âge de corps et d'esprit ». Dieu nous le conserve. On priera pour lui, et pour Mgr le Régent. L'histoire du départ pour le Sacre, des cérémonies rémoises, des fêtes à Villers-Cotterets comme à Chantilly, est narrée avec des détails pittoresques autant que touchants. Langers n'oublie aucun des événements saillants qui affectent la vie de la Cour : Madame de Berry est décédée à la Muette [2] ; Mademoiselle de Valois épouse le prince de Modène [3] ; le duc de Charost remplace Villeroy, disgrâcié [4] ; Noailles est à son tour remercié [5]. Au Contrôle Général, le président Dodun succède à Lahoussais [6]. Puis ce sera

1. Des différentes informations dont cette correspondance fait état, nous ne citerons, en cette introduction, que quelques exemples, souhaitant, par là, convaincre le lecteur d'avoir par lui-même à parcourir ces deux douzaines de lettres remplies d'anecdotes savoureuses, de « potins » de Cour, ou d'historiettes vécues sur le vif, telles que mémoires et correspondances, signées de bourgeois ou d'aristocrates, n'en comportent pas toujours, du moins rédigées en ce style cursif et imagé.

2. Marie-Louise-Elisabeth, dite Mademoiselle de Chartres (1695-1719), fille du Régent et femme de Charles de France, duc de Berry, petit-fils de Louis XIV.

3. Charlotte-Aglaé d'Orléans (1700-1751), fille du Régent et femme de François III Marie d'Este, duc de Modène.

4. Armand II, duc de Charost, gouverneur de Louis XV.

5. Adrien-Maurice, Maréchal de France, beau-frère du Comte de Toulouse.

6. Charles-Gaspard Dodun, marquis d'Herbault.

la mort de la douairière d'Orléans (1722)[1], du Régent (1723), le mariage du jeune d'Orléans avec la Princesse de Bade[2], la cérémonie des Chevaliers du Saint-Esprit. On le voit, les plus humbles portent intérêt aux plus grands. Delamarre, qui a entendu dire qu'on parlait peu en 1719 de la guerre d'Espagne, ira jusqu'à demander à Langers des nouvelles, fin 1726, de la « ligue avec l'Angleterre et la Hollande » ; l'année suivante, Langers déclare que la guerre n'est que trop certaine, comme les troupes sont en marche de tous côtés et qu'on parle déjà du siège de Luxembourg (1er avril 1727).

Mais ces détails, pour ainsi dire, courent les mémoires et correspondances et s'ils amusent un temps, ils ne sauraient retenir l'attention autant que les descriptions imagées de la vie sociale et de la rue parisienne sous le régime de Law.

C'est d'abord l'insécurité qui règne ; jamais on a tant parlé de vols, d'assassinats (1718) : « M. l'abbé de Bonceul et son valet ont esté assassinés par un quidam qui a esté poursuivi jusqu'à Bar en Lorraine, et quy se voyant pris s'est poignardé lui même. On l'a salé *(sic)* et ramené à Paris, il fut hier trainé sur la claie. »

La misère est à la porte de la maison ; l'argent se fait rare : « Ménagez le, d'autant que nous n'en recevrons pas de sitôt. » C'est le leitmotiv. L'annonce de la création d'une loterie mensuelle à l'Hôtel de Ville — tant en argent comptant qu'en rente viagère à vingt cinq sols le billet — est un miroir que Langers fait tourner devant Delamarre. Mais où ce dernier trouverait-il des livres pour y souscrire ?... On lui conseille de ne pas garder d'or par devers lui, car on en « craint la diminution de jour en jour » (1719). Mais où Delamarre le prendrait-il, alors qu'il est payé avec six mois de retard par le Trésor ? « Un trésor royal constipé est pis qu'un arracheur de dents », affirme Langers le 20 août 1719 ! D'ailleurs le climat s'en mêle et la saison est brûlante : « Il ne pleut pas depuis cinq mois ; jamais on a vu la Seine et la Marne si basses. Aussi tout renchérit de jour en jour. » Sans doute Law vient d'être nommé intendant de la Monnaie. Mais, huit mois plus tard, il ne semble pas que s'arrangent les affaires de tout un chacun (18 mars 1720) : « ceux dont j'entends parler sont dépouillez de rente de ville, et chargez, tout étant supprimé ny même remboureé qu'au plus en

---

1. Elisabeth-Charlotte de Wittelsbach, princesse palatine, deuxième femme de Philippe II d'Orléans, mère du Régent.
2. Louis III, né en 1703, duc d'Orléans, épouse en 1724 Auguste-Marie-Jeanne de Bade, fille du Margrâve Louis-Guillaume.

papier d'une première finance... ce qui enflame si fort l'estomac que, lorsqu'on est parvenu à son rang, on vole en l'Isle des larons, rue Quinquanpoix, fondre ce reste de patrimoine pour un plat de lentilles qui n'est pas plustot avalé qu'on va de porte en porte, jusqu'à celle de Mad. Patelin pour trouver du pain qui renchérit tous les jours ». Au centre de cet incompréhensible galimatias, vous saisissez que les denrées se font rares : « les logements sont sans prix ». Si Langers doit donner congé du sien, celui-ci est sur-le-champ loué « 50 écus de plus que je ne le tenois »... Toute la lettre est à lire et aucune de ses précisions ne laissera insensible l'historien curieux de la situation financière des particuliers : la conclusion de la lettre du 3 septembre 1722 ne résume-t-elle pas la pensée de Langers : « on dit que Versailles, pour le bourgeois, n'est plus ce qu'il était : en un mot, cherté et misère » ? En veut-on de nouvelles preuves ? Elles sont données le 8 novembre : « la misère, loin de diminuer, augmente à vue d'œil ; tout renchérit de jour en jour. Le pain monte à trois sous et demi et quatre sous la livre, le vin à dix sous. On ne trouve plus d'argent, mais pour le remplacer... du papier, « qui sert de paseport à bien d'honnestes gens pour l'autre monde ». Et Langers de narrer l'histoire de l'attaque de la diligence de Lyon (deux morts, un vol de vingt-huit mille livres), celle du vol de la recette de Vire (trois morts, un vol de cinquante-cinq mille livres) !

L'année suivante, aucune amélioration : « tout est si cher que les meilleures bourses succombent » (12 novembre 1723). La monnaie se déprécie de plus en plus. L'abbé Girard « a fondu sa liquidation de 1100 l. » au taux de 20 l. pour cent... Et il faut faire vite pour ne pas perdre plus : Langers liquidera à 17 l. 10 s. pour cent. Il s'est hâté d'agir, « sur le bord du précipice », pour Delamarre, (dont les 483 l. se réduisent à 83 l...), car il voit clair ; ne déclare-t-il pas en propres termes, le 16 juin 1724 : « le cancer de l'agiot et de l'usure, pere et mere de touts vices, dont le règne roule encore sur les actions et ses dixièmes, ont fait monter les plus grands besoins de la vie à l'excès » ?

1725 n'amènera aucun changement : « cherté extrême de tout ; le pain toujours à 4 s. la livre, et l'argent invisible ». Mais n'est-ce point pour interdire à son correspondant de penser à un éventuel retour que Langers, le 1er avril 1727 encore, évoque la misère de la capitale, où « les trois quarts sont à la besace, d'où s'ensuit banqueroutes, vols et meurtres de tous costés, jusqu'aux portes de Versailles même » ? Langers n'a-t-il pas intérêt à voir se prolonger l'absence de son vieil ami... qui lui rapporte quelques sols, quelques

livres, alors que, sans emploi toujours, il regrette le départ « de Mrs. Paris » et espère en leur retour ?

Ces quelques mots, ces menus détails, piqués ici et là dans notre correspondance, en soulignent l'esprit, en révèlent partie du contenu.

***

Mais Langers se plaît au *postscriptum* autant qu'à la missive elle-même. Et c'est là qu'il faut courir pour puiser quelques détails relatifs à la Musique royale.

Des *confirmations* pour nous ; des révélations également ; d'amusantes ou tristes précisions aussi. Ici une série d'annotations prises sur le vif ; là, en retour, une gerbe de faits qui nous conduisent aux généralités.

Les servants, soit ceux qui émargent au budget de la Musique du Roi, touchent 900 livres annuelles ; les vétérans, 500. La présentation de François Colin de Blamont ne manque pas de piquant dans la lettre du 15 mars 1720 : le compositeur, élève de Michel Delalande, vient en effet de rentrer en possession d'une des deux charges de surintendant de la Musique de la Chambre du Roi, qu'il a acquise du fils de Lully, « avec qui il en a traitté sur les revenants bons de l'agiot, avec laquais emphibie, et porteur de chaise à l'année. » Le chantre Nicolas Le Prince obtient au même instant un brevet de survivance, une pension, et « tout l'équipage de feu M. Morel au pair ». Le chantre de la Chambre Claude Guédon, auquel même faveur avait été octroyée en 1718, après vingt-deux ans de loyaux services, vient de « passer des vivans aux morts dans le séjour desquels est le vray Repos », ce dont Langers ne semble pas le plaindre, car en ce service peu fortuné de l'Écurie, Guédon « s'est cassé le nez comme un autre Phaéton », et dans la « déroute des marmittes », il est avéré que l'Écurie « l'aurait grugé jusqu'aux os, comme bien d'autres maintenant plus étiques qu'un moulin à vent ». On voit le ton : accusé, incisif, amer et ironique. Plus loin, Langers fournit des détails plus précis.

En 1722, le Roi a passé l'été à Versailles avec le Régent. Il retourne à Paris le 20 septembre. Dès l'arrivée du jeune Louis XV dans la demeure de Louis XIV, les « vétérans » de la Chapelle et de la Chambre, qui ont pris leur retraite et habitent à Versailles, escomptent reprendre du service au Château. Ils présentent en ce sens une requête au Régent. Celui-ci les engage, mais sans leur promettre de les payer : c'est le Roi qui, à sa majorité, prendra la décision. Dans cette attente, les vétérans suivent le Roi à Paris

et viennent trois fois la semaine chanter aux Tuileries, où ils se joignent aux musiciens « servants », qui n'ont pas quitté la capitale... Vétérans et servants — qu'oppose, on s'en doute, un sentiment de jalousie — parviendront-ils à s'entendre ? On l'ignore. Le 28 octobre 1722, les vétérans attendent encore de Sa Majesté qu'elle veuille bien les « reconnaître ». L'année suivante (28 septembre 1723), on apprend que le Trésor a prévu des gratifications pour les vétérans. Et Langers presse Delamarre de revenir...

Mais l'homme du Midi a bien fait de ne pas écouter le Parisien. Car on promet beaucoup à Versailles, mais on tient peu les promesses. En ce temps de crise, où prendrait-on l'argent ? Les vétérans ont été « abattus d'un coup de foudre qui les avoit relégués aux calandes grecques ». Leur a-t-on tout net refusé cette gratification ? Il se peut.

Du moins, ils ne se découragent pas. « Ils sont revenus à la charge en frappant à toutes les portes. Et tout ainsi que l'eau goutte à goutte perce la roche la plus dure, ils ont attendri le cœur royal du premier ministre, et s'ils ne sont pas rapellés [au service], ils ont au moins la consolation de savoir » que celui-ci a « laché une ordonnance de 8000 l. à répartir sur eux tous »... De cette manne, est-il tombé quelques sols dans la bourse plate de Delamarre ? On le lui fait espérer (12 novembre 1723), mais rien n'est moins sûr...

Une lettre du 16 juin 1724 évoque en effet l'ordonnance des 8000 l. qui semble s'envoler. On prend désormais à Versailles « certains vétérans pour des bohêmes vieillis sous le joug de la plus affreuse misère ». Et cette misère affecte tout autant les chantres et musiciens servants, en exercice : ils sont « réduits à un état pitoyable pour récompense de leurs longs services »...

A cette bien triste nouvelle, Delamarre ne peut songer à rejoindre Versailles. Prend-il au pied de la lettre les explications savoureuses de Langers, ou bien la méfiance commence-t-elle de faire son œuvre ? Il n'écrira pas d'une année... Langers de s'inquiéter : il lance alors une lettre au postier d'Hyères (8 avril 1725) : Delamarre a-t-il quitté la Provence ? Est-il « allé à Rome pour gagner le grand Jubilé ? » Ou bien est-il passé en l'autre monde ? S'il a pris le chemin de Rome, le postier est prié d'en bien garder le secret : car Delamarre « étant au Roi », s'il est sorti du royaume sans sa permission, « on luy en feroit un crime » et il ne toucherait plus d'argent à son retour. Les vétérans, comme les servants, appartiennent toujours à Sa Majesté, et pour eux, quitter le pays est impossible sans une autorisation de Versailles.

Delamarre répondra le 23 avril 1725 qu'il est bien en vie et qu'il réclame un passeport pour la Ville Éternelle. Mais il reste sans moyen et souhaite recevoir bien vite de Langers quelque argent. En 1726, il viendra derechef à parler de ce voyage à Rome. Mais les difficultés financières se multiplient. L'ancien chantre s'en ouvre en une lettre à Langers du 6 novembre 1726, en laquelle on le sent heureux de souligner que Villeneuve, qui prétend à la succession de Michel Delalande à la Chapelle, est originaire d'Hyères, ce qui est un honneur pour la petite patrie dont il a fait son lieu d'exil.

***

C'est dire combien Delamarre porte encore intérêt à la Musique du Roi. Langers ne l'a jamais ignoré d'ailleurs. Sa correspondance est remplie de noms de musiciens dont il rapporte les faits et gestes, les nominations, la mort ; en la mémoire de Delamarre, chacun de ces noms évoque une image. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés, dans les notices qui suivent la correspondance, d'identifier, autant que faire se pouvait, les personnages qui composent la cohorte musicale de la Maison du Roi durant les premières années du règne de Louis XV. Aujourd'hui, comme hier, comme avant-hier, ils appartiennent, en règle générale, à des dynasties de musiciens, de chanteurs ; ils représentent une bien modeste bourgeoisie française, peu fortunée, vivant de gages peu élevés, de quelques gratifications, de maigres rentes. Le temps de la régence leur a été néfaste. Le temps de la crise monétaire les a appauvris plus que d'autres. Il peut être un jour question de « remonter », de ressusciter ce grand corps d'État, qui a eu son heure de gloire à Versailles sous Delalande... Mais cette heure reviendra-t-elle sous Gervais, sous Bernier, sous Campra ? On en doute. Et c'est une Chapelle qui va déclinant que celle qui survivra à ces grands noms. L'ordonnance de 1761 est proche qui imposera, ici comme ailleurs, les plus strictes économies.

Du moins les lettres que Langers adresse avec régularité à Delamarre, durant dix années, ont-elles le mérite de répandre quelque lumière sur une institution d'État, à l'instant même où celle-ci doit jeter son dernier éclat.

A la Chambre comme à la Chapelle, il y a lieu de distinguer, d'une part tous ceux qui portent le titre d'*Ordinaire* de la Musique du Roi et qui, effectivement, exercent le métier de musicien, soit qu'ils chantent, soit qu'ils touchent un instrument ; d'autre part des artistes que l'on prend parfois en supplément, pour des fêtes

extraordinaires et qui appartiennent à une bande de symphonistes privée ou à la « symphonie » de l'Académie de Musique. Parmi les *Ordinaires* de la Musique du Roi, il faut encore opérer une distinction entre ceux qui ont été pourvus d'une *charge* — étant de ce fait *officiers* — et ceux qui n'ont point eu cette chance... ou qui souhaitent un jour être assez riche pour acquérir un office : un office, c'est-à-dire un *capital* dont ils deviendront propriétaires et qui leur rapportera des intérêts, sous forme de *gages*.

Parmi les *officiers* pourvus d'une charge, voici d'une part ceux qui *exercent* (un compositeur de la Chambre, un violiste, un organiste de la Chapelle) ; d'autre part ceux qui, non musiciens, ont acquis cet office par hérédité ou achat et qui en confient l'exercice à un *survivancier*, leur « commettant », auquel ils versent quelques rémunérations dont le Roi n'a pas à savoir. *Ordinaires*, *officiers*, *survivanciers* qui exercent effectivement et officiellement le métier, sont encore appelés les *servants* si on vient à les opposer à ceux qui ont droit à la retraite et que l'on nomme les *vétérans*.

Il n'est pas rare que les artistes du premier groupe servent vingt à vingt-cinq années ; ils vivent de leurs gages et de gratifications à eux versées à titre d' « entretennement ». Les vétérans touchent une petite pension. Parfois, ces vétérans sont à nouveau appelés à prêter leur concours passager lors d'une cérémonie ou d'une fête extraordinaire. Par amitié, sympathie, ou pitié, le Roi peut élever la pension de tel vétéran dont les services antérieurs ont été particulièrement remarqués.

Les deux correspondants nous apprennent en outre que cette masse de cinquante à soixante chanteurs paraît évoluer assez loin des compositeurs, surintendants et maîtres auxquels ils doivent le respect : les Delalande, Campra, Gervais, Colin de Blamont, Bernier. Rares en effet les sous-maîtres de la Chapelle qui soient, à l'origine, comme Matho et Mouret, de simples chanteurs. Langers ne porte visiblement intérêt qu'à ceux de sa condition ; or, les chanteurs sont sans doute attachés soit à la Chambre, soit à la Chapelle — certains parvenant d'ailleurs à cumuler — ; mais ils sont continuellement mêlés, se remplacent, passent de la musique profane à la musique sacrée, tout comme nos chanteurs contemporains qui renforcent soit les chœurs de l'Opéra, soit une grande chorale religieuse [1].

---

1. Ne pas toujours tenir compte de la catégorie (registre de la voix) en laquelle les *Etats* citent les chanteurs : engagé comme « basse contre » grâce à une place déclarée vacante au dit pupitre, un chanteur peut fort bien tenir une partie de « taille » ou de « dessus muet ».

De tous les musiciens cités par Langers, seuls trois chanteurs représentent encore ce que l'on pourrait appeler l'ancien « clan » italien. Celui-ci a été s'amenuisant depuis quelques années, en dépit des faveurs qui ont été concédées depuis quarante ans aux « belles voix ultramontaines », à ces castrats, à ces basses, qui vivaient en commun en cette somptueuse demeure encore debout, dite, à Montreuil, la *Maison des Italiens* [1].

S'ils séjournent encore à la Cour de France, c'est que le vieux Roi Louis XIV les a remarqués. Il n'est pas insensible au charme de la voix italienne. Il sait également les bons chanteurs français. Italiens ou Français, il octroie à certains des pensions qui témoignent de l'admiration qu'il leur porte : ainsi les Paccini, les Matho, les Leprince, les Gaye, amplement pourvus, ne manqueront pas d'être jalousés. En temps de crise financière, leurs pensions sont vite augmentées, parfois doublées. La reconnaissance du Roi s'exprime encore d'une autre manière : à l'égal des nobles, il sait attirer à lui et grouper autour de lui, au Parc aux Cerfs, ses musiciens préférés, ceux auxquels il concède un « brevet de place à bâtir » : les Morel, les Gaye, les Tiphaine. Plusieurs de ces chantres ont l'autorisation de servir également chez un prince de sang royal ; les uns ont commencé leur carrière chez « feue Madame la Dauphine », les autres chez le duc d'Orléans. D'autres viennent de l'Opéra, certains de Saint-Germain-l'Auxerrois ou de la Sainte-Chapelle. C'est une grande famille dont les intérêts convergent : les Hébert sont apparentés aux Langers, aux Joncquet. De père en fils, ils se succèdent, ils se transmettent une charge — un héritage — qui constitue peut-être l'essentiel de leur avoir. S'il y en a quelques-uns qui cumulent, ainsi qu'on l'a dit, d'autres sont en même temps chantres et prêtres et à ce titre chapelains (Jouilhac, Du Fresnay, Dubois, etc.).

De toutes manières, les émoluments sont maigres. Et le vétéran, si l'occasion se présente, sera trop heureux de reprendre momentanément du travail. Les motets de M. Delalande exigent fort heureusement un personnel nombreux...

⁂

Pour avoir attiré l'attention du musicologue, comme de l'historien, sur la terrible situation financière faite aux musiciens du Roi

---

1. Mercet (S.), *La maison des Italiens*, Revue historique de Versailles, 1926.

au siècle dit « des lumières », la correspondance Langers-Delamarre n'aura pas, souhaitons-le, paru inutile. Sans doute certains détails nous échappent-ils [1]. Mais qu'importe ? Le jeu du principal épistolier, Langers, apparaît fait de rouerie, de mensonge, d'habileté. Le style, c'est l'homme même. Écoutez-le une fois encore, le 17 février 1726 :

« Suivant le proverbe, le renard doit mourir dans sa peau, « s'il n'est écorché tout vif. Mais loins de ce soucy, il met toujours « poulle au pot ; à son exemple, jouissez du Carnaval et glissez « sous le jus de vos bigarades, perdrix, beccasses et lapereaux ; « on ne peut être digne fils du Bon Père mardy gras qu'en petits « pieds et vins exquis, en chantant à sa gloire, ô charmante bou« teille... ».

Est-ce méchanceté, désir d'humilier, ou esprit naturel ? On voudrait savoir comment le Provençal-sans-le-sou a reçu et... dégusté ces « perdrix, beccasses et lapereaux » pour son Carnaval...

Pour l'heure, le saint homme ne pense plus qu'à faire son jubilé à Rome. Et s'il n'y réussit point, c'est que la misère le tient.

Faut-il qu'il soit réduit à l'impécuniosité, pour avoir recours aux plus hauts personnages de l'État, à l'instant où il retrouve la capitale ? C'est à cette ultime étape de sa vie qu'il faut en effet attribuer les quatre suppliques que le lecteur trouvera en fin de notre correspondance. Delamarre les « lance » en dernier ressort, espérant des « grands » qu'ils voudront bien prendre la peine de se pencher sur son cas, ou que la pitié les pourra faire agir en sa faveur. C'est l'époque où l'évêque de Rennes porte le titre de Maître de la Chapelle de Musique du Roi : Delamarre le suppliera de prendre en considération sa misère ; non seulement Langers lui a pris induement « un sol pour livre » pendant douze années, mais encore il n'a rien fait pour mettre en vente ses tableaux, et à l'instant où il croyait toucher un arriéré de 483 livres, que Langers détenait en son nom, Delamarre a vu cette somme réduite à 150 livres, par un ami toujours peu scrupuleux... Delamarre demande justice ; Delamarre aux abois s'adresse en outre au Duc de Noailles, pensant que celui-ci ne manquera pas de plaider pour lui auprès de l'évêque de Rennes. Il va même jusqu'à écrire au Roi, jumelant son cas à celui d'un confrère, l'abbé Girard, aussi vilainement mené par Langers...

---

1. Lettre du 17-1-1718 : « N'ayant pas vu la mère du chevalier, je n'ai pas été voir le père Théatin ». — Lettre du 20-8-1719 : « A Versailles, il y a plus de 6.000 anglais établis, qui ont *assommé* 2 ou 3 missionnaires. »

On ignore si ces suppliques ont opéré leur effet, si même elles ont atteint leurs destinataires. On en doute un peu. Delamarre, pour réussir, n'eut-il pas été dans la nécessité de donner des preuves d'une obstination que sa santé lui interdirait désormais de déployer ?

Son impuissance à agir, son impuissance à obtenir satisfaction, il les aura touchées du doigt, dès son arrivée à Paris, et lors de son ultime visite à l' « ami » Langers...

Langers ! la cause de tous ses maux !

Et pourtant, quelle dignité en la dernière lettre que Delamarre lui avait écrite d'Avignon, ferme, mais polie et pleine d'une certaine grandeur encore ! Quelle dignité, mais quelle mélancolie aussi, chez ce chrétien à l'avance soumis aux lois de la Providence : « Je suis bien las de mon pellerinage. Dieu veuille bien me fixer !... »

N. DUFOURCQ, M. BENOIT.

PUBLICATION DE LA CORRESPONDANCE LOUIS LANGERS — JEAN DELAMARRE

I

A Paris ce 17e Janvier 1718

Monsieur et bon amy

Je ne puis ouvrir la presente sans vous rendre les hommages du nouvel an, dont je vous porte le salut du meilleur de mon cœur, en vous souhaittant dans l'epoc de ses 12 mois la continüe d'une santé parfaitte sous quelque prompt douceur de prosperité, en satisfaction de vos merites et humble risignation à la volonté du Seigneur qui en nous accordant la patience de Job dans l'adversité, nous donne en meme tems un temoignage fidel de nous en relever un jour, si c'est vostre foy, ce n'est pas moins mon esperance, que j'êtend aux graces de vos estimes pour le present et l'avenir, comme par le passé ;

Quand à Mr Boüy, il m'a fait l'honneur de me remettre vos lettres sur la fin d'9bre dernier et l'asseûrance qu'il m'a donné du bon etat de vostre santé avec la testation de vos d. lettres m'ont eté un duplicata de joïe que je ne puis vous exprimer, ce qui doit vous faire entendre que si mon silence vous à put paroistre etrange en sa durée, il estoit moins fondé sur l'indifferance que sur l'indigence, puisqu'à peine la manne du Tresor Royal s'est ecoulée sur la pauvre Musique, qu'ayant recüeilly vostre Retribution je vous l'envoye sans differer ycy incluse, sçavoir cent livres converties en deux billets de la banque de 50 l. chacun, payables à Hyers, laquelle somme provient de vostre quartier d'8bre 1716 et du mois de janvier 1717 ; fevrier et mars en bref concu-

rence de payement pour parfaire ce premier quartier de 1717. Si bien qu'en patissant, si nous ne mangeons nostre blé en ver, nous sommes en fond, mais bien difficile a tirer, d'où il s'ensuit que l'argent est aussi rare à Paris qu'a Hyers, en un mot tout le monde se plaint sans presque de soulagement, et je reviens à ce que j'ay receû pour vous. Sçavoir

pour vostre quartier d'8bre 1717..............		87 l. 10 s.
dont à eté deduit pour vostre capitation de lad. année.........................	10 l. 15 s.	11 l. 10 s.
Et pour la quittance généralle des 9 derniers mois de lad. année, livrée au Tresorier.	15 s.	
Reste net de ce quartier......................		76 l.
Plus receû pour le mois de janvier partie du premier quartier de 1717........................		29 l. 3 s. 3 d.
Total......		105 l. 3 s. 3 d.
Dont ne vous envoyant que cent livres, il me reste en main.....................................		51 l. 3 s. 3 d.
Avec quelqu'autre petit revenant bon dont voyez le détail :		
pour dejeuné du dernier service de feu Mr de Berry.....................................		2 l. 12 s.
pour les 8 jours de service du feu Roy avant sont depart pour St Denys.....................		5 l. 15 s.
pour remboursement des 3 deniers pour livre que le Tresorier nous avoit retenû...............		2 l. 3 s. 9 d.
Total......		15 l. 14 s.
sur quoy donnant à Mad. Salva selon vos ordres..		6 l.
Reste net......		9 l. 14 s.

qui jointes à ce qui nous doit revenir des 2 mois restants du premier quartier de 1717, feront vos œufs de pasque, et peut estre le quartier d'avril de lad. année de Compagnie, la musique le sollicitant fortement. En ce cas, vous series en argent comptant non pas pour l'Italie, dont grace à Dieu vous ête revenu sans trop de fatigue, mais pour prolonger cette pauvre vie. Au reste, faites attention que Msgr. le Regent, pour nous avoir affranchy des 3 pour livre sur nostre pension, ne nous à pas exempté de la Capitation. Il nous l'a seulement modifiée de moitié, ainsi que porte vostre quittance. Et cela en dedomagement de la suppression des equipatants dont ce qui estoit dû ayant eté absorbé sans suffir pour la Capitation de 1716, on nous à retenû à chacun 10 l. 15 s. pour parfaire le 27. 15. à quoy elle est fixée, de manière qu'aux plus pauvres la besace puisque nos petittes pensions se trouveront ecorneéz de cette somme tant que la Capitation subsistera, sans trouver de resource à tant de pertes qu'en la Reversion à qui Mr nostre grand Maistre veut

donner des pieds d'une autre nature que par des liberas ; l'on tient même l'affaire conclüe, bien qu'il ne l'ait pas encore declarée, c'est que les brevets ne se pouvant casser, on retablit les filles dans leurs pensions en leurs retirant ce qu'elles avoient sur les 50000 ecus de la musique pour estre reparty tant entre les servants que les veterants les plus maltraittés et à cette occasion j'ay fait pour vous comme pour moy, selon ma parole, ayant presenté à Mr l'abbé de Berteüil un placet à vostre nom qui ne luy à pas eté inconû puisqu'il vous promets part au gâteau, autant par bon droit et justice que par recommandation. Voyla ou nous en sommes, sans eau benitte de cour, car il y a tout apparence de quelque bien prochain sous cet aymable grand maistre qui employe d'un amour paternel tout son credit pour l'augmentation de nostre pain, ce qui doit nous engager à unir nos prieres autant pour sa conservation que pour nostre interest, auquel je vous prie de faire addition de me croire toujours constament

Monsieur et bon amy

Vostre tres humble et
affectioné serviteur
LANGERS

La presente receüe prompt Reponse, je vous prie, pour m'apprendre si ces billets de banque sont arrivéz à bon port, car pour le payement en est certain dans toutes les Recettes du Roy. Et cette voye est tres bonne.

Je n'ay pût encore voir mad. Bernard, mais j'iray pour la remercier de vostre part.

N'ayant pas veû depuis 6 mois la mere du chevalier, j'ay jugé à propos de ne pas aller voir le Pere Theatin, pour ne pas reveiller le chat qui dort. Et en toute occasion, vous pouvés compter que je vous serviray de bouclier ;

J'ay remis vos lettres à leurs adresses dont chacun à eté joieux et tres content, avec promesse de correspondre à l'honneur de vostre bon souvenir, sauf Mr l'abbé Girard, qui s'est plaint à moy que vous le mettiez en parallele avec Mr Venecq, dans une de vos lettres, et avec bien peu de justice, puisqu'il ne vous doit rien ; il est toujours dans le dessin d'aller finir ses jours en sa patrie, où il prestend vous attirer pour se reconcilier avec vous, mais sans financer d'avance, je luy ay dit qu'il n'y avoit rien à esperer de vostre part.

Il n'y à pas grand deüil dans la Musique, si non le pauvre Piton, qui est mort d'apoplexie depuis 15 jours. Madlle Varango se meurt. Du reste, tout se porte bien.

Tous vos amis vous saluent et embrassent. Entre autre Mrs Iacinthe [1] et Tiphêne, Valency et Joncquet le Cadet, qui demeur presentement à St Germain en lez, où son fils est etabli organiste de la Paroisse et dont on est tres content.

1. Hyacinthe Mazza.

Mon epouse et ma fille, tres sensibles à l'honneur de vostre bon souvenir, vous saluent et ambrassent de bon cœur, en vous souhaittant bonne sante, et prosperité en cette nouvelle année, sans les oublier dans vos prieres.

J'oubliois Mrs Rose et Le Maire, l'un et l'autre vous saluent et emploient leurs amis par emulation à vous servire. Je crois meme que Mr Le Maire à donné pour vous un placet à Mr l'abbé de Berteuil, depuis le mien, pour tenir la promesse qu'il m'en avoit fait, il est amy ou allié du secretaire de Mr l'abbé à qui il nous à toujours recommandé, ces Mrs m'ont prié de vous faire leurs compliments. Je m'en acquitte, ainsi que de ceux du pere Bernard et de son neveu, qui pour ses pechés est rentré sous sa juridiction, n'estant plus au maréchal de Tessé.

Je vous envoye aussi la quittance de nostre Capitation de 1716, afin qu'on ne vous la fasse pas payer à Hyers et que l'on conoisse que vous este toujours au Roy. Vous trouverez dedans les 2 billets de banque.

Le Roy est en parfaitte santé, beau comme les amours, bien fait en sa taille et grand pour son age de corps et d'esprit, au dela de tout ce que je vous en pourroit dire, en un mot liberal et bon. Dieu nous le conserve, et Msgr le Regent.

Jamais on n'a tant entendu parler de vols, d'assasins et de meurtres, ny d'executions, qu'il s'en fait à Paris depuis 3 mois. Mr l'abbé de Bonceül et son valet ont estés assasinés par un quidant qui à eté poursuivy jusqu'a Bar en Loraine et qui, se voyant pris, s'est pogniardé luy même. On l'a salé et ramené à Paris, il fut hier trené sur la claie.

Celle cy, mon cher amy, pliée et preste à cacheter, je recois la vostre du 7 du present où je lis que vous este dans une triste situation et perplexité d'esprit, en prenant toujours cependant le bon party et vous aves Raison, car il n'y à rien à craindre pour vostre pension, et l'argent vous viendera, je n'en aurois pas eu plus que vous, sans mon petit employ où j'ay bien de la peine, mais pour donner du pain à sa petitte famille, que ne fait on pas. Je ne change rien à ma lettre, où vous conoistrez que nos pensions sont bien eloignées d'estre supprimées. Je suis fâché que vous m'ayez prevenû par ce salut du nouvelle an. Je vous embrasse de tout mon cœur, estant derechef vostre serviteur et amy.

LANGERS.

II

A Monsieur Delamare
chez Mr Richard
à l'image St Pierre
à Hyers en provence

De Paris, ce 9e avril 1718

Monsieur et bon amy

Si quelqu'un de vos amis m'a devancé sur la bonne nouvelle qui suit, ne vous en estonnéz pas, il m'à fallû attendre du comptant un peu Rai-

sonnable pour vous la mieux faire goûter. Et comme ma derniere lettre l'a preludée, celle cy la chantera avec allégresse (sans vous faire prendre un poisson d'avril pour un jambon). La verité estant la pure source de son canal où vous pouvéz lire des yeux d'une foy constante que vostre pension est augmantée de 150 l. suivant l'etât de la Reversion que Mr l'abbé de Breteüille me fit voir le 20 du passé autant à vostre sujet qu'au mien, par sympathie au même taû, dont les emoluments courent du premier fevrier de la presente année 1718. Et en attendent du Seigneur la grace d'en jouir, recevez tant pour compte des deux derniers mois du premier quartier de 1717 que par provision bien sollicitée sur le quartier d'avril de la ditte année la somme de cent livres en total, que j'ay touchée ce jourdhuy et converty sur l'heur en deux billets de la banque cy inclus sous les n° 70786 et 63290, et de leur Reception, un mot d'avis à vostre loysir. Car bien que cette voye soit tres sûre, je tremble toujours sur l'envoy d'argent que la misere du tems rend si cher à gagner et encor plus rare à toucher par la Revolution des ministres ; je ne vous en diray pas d'avantage, faute de tems, suffit que vostre desir est en partie accomply, vos commandemens executéz et mon obeissance satisfaitte par le zele et l'affection avec laquelle je demeurs constament

Monsieur et bon amy

Vostre tres humble et tres fidel
amy serviteur
LANGERS

J'oubliois à vous dire qu'en recevant de la bouche de Mr l'abbé de Breteüille l'agreable nouvelle de l'augmentation de vostre pension, j'ay prevenû de mon mieux vostre Reconnoissance sur l'honneur de son bon souvenir à vostre egard et en prevoyant que vous paracheverez mon ebauche, je vous prie de me confier la presentation de la lettre que vous luy ecrirez, dont je vous rendray bon compte.

La Reversion s'est presque rependüe sur tous, du plus au moins, les servants sont à 900 l. et les veterants à 500 l. qui par la suitte des tems iront à 600 l., suivant le projet de nostre grand maistre, mais pour parvenir à ce but, il faut tenir bon. C'est a quoy pense serieusement Mr l'abbé Girard, qui est augmenté de 100 l. et qui en vous saluent vous prie de vous conserver, tous vos amis en disent autant et en particulier ma petitte famille qui dans ce st tems, se recommande à vos bonnes prieres, sans m'oublier. La Relation sera plus detalliée un autre voyage.

Le Roy se porte bien et charme tout le monde en toutes ses actions.

Msgr le Regent pareillement, Dieu nous Les conserve.

Mr De Noaille s'est retiré du ministere de la finance.

Mr Le chancellier d'Agesseau n'a plus les scaux.

Mr Dargenson à l'un et l'autre employ, et fait des merveilles dans ces deux postes.

Mr et Mad. de Loraine ont passé ycy six semaines et s'en sont retournez d'aujourdhuy en leurs Etats.

Il y à ycy une Loterie de l'hotel de ville, tant en argent comptant qu'en Rentes viageres à vingt cinq sol le billet. Elle se tire tous les mois, les gros lots sont de 10000 l. de billets d'Etat à 700 l. de Rentes viagere et les gros lots d'argent de 1500 l.. Plusieurs y trouvent leur compte, sauf vostre serviteur qui ny à encore rien gagné, mais si le cœur vous en dit, serez vous peut estre plus heureux, et suivant vos ordres on agira.

III

[Vers le début de 1719 ?]

(Cette lettre est *déchirée* pour moitié ; ci-dessous, l'essentiel de l'autre moitié ; nous n'en connaissons pas la date).

... Pour les 6 premiers mois 1718, à raison de 500 l. par an, 250 livres	250
Total de recette	312
auquel adjoutant les 22	22
qui me restoient en main suivant ma d^{re}...... Total...	334
sur lequel ne vous envoyant en 3 billets de banque de 100 l. chacun, que trois cent livres, il les faut déduire	300
Et me reste en main, cy	34
qui seront pour le premier envoy ;	

De cette somme de 300 l. vos deptes payéz, menagés bien le restant, d'autant que nous n'en recevrons pas sitôt, bien qu'au premier avril il nous soit encore dû 3 quartiers et ne vous charges point d'or dont l'on craint la diminution de jours en jours, et souvenes vous que les voyages et les demenagemens ruinent les meilheurs bourses. J'envoye en meme tems qu'a vous 720 l. à Mr l'abbé Girard, provenantes de son benefice et 3 quartiers. Si Mr son pere ne vous à pas satisfait, profites de l'occasion en ecrivant à l'abbé.

... Mrs Tiphêne, Anteaume et Hyacinthe [1], sans oublier Mr Le Maire vous salüent. Et la maladie n'est point dans la musique. Le pauvre Duret à perdû son epouse d'une couche et fut enterée samedy dernier à Versailles.

... Don Michel Bernard est encor dans sa taniere de Versailles d'où il observe les astres et les vents qui luy seront les plus favorables pour n'en point sortir ;

Le Roy est toujours en bonne santé et toute la Cour. Du surplus, silence.

1. Hyacinthe Mazza.

Milord Stair, premier gentilhomme du Roy de la grande Bretagne et son ambassadeur extraordinaire, fit dimanche dernier son entrée la plus pompeuse et la plus riche qu'on n'ait jamais veüe.

Il y a presentement 2 Loterie à 20 s. le billet, dont l'une continuera de se tirer tous les mois et l'autre tous les 3 mois, les lots payés en argent comptant ; sur l'une on retient 12 pour cent, et sur l'autre 15 pour cent, destinés à l'acquit des deptes de l'Etat et œuvres pieuses. Si le cœur vous en dit, parlez.

Vôtre tres humble et tres fidel amy serviteur

LANGERS

IV

A Paris ce 20 aoust 1719

Pour vous repondre, Monsieur et cher amy, en fidelle brebie de st Pierre, je vous diray que je crains trop les loups pour sortir jamais de ses salutaires paturages dont je tire la force de tester bien haut que si vous avez jusqu'a ce jour, comme un autre Elie, monté sur le char, non pas de la gloire immortelle, mais d'une patience militante et souffrante, dans cet ex voto, vôtre bourse va se trouver rafrechie des six derniers mois de 1718, receus du 14 de ce mois, et que je vous remets asses promptement par le peu de bonne foy que j'ay au manteau de vos gasconades dattéez du 28 de juin dernier, que si cependant elles etoient fouréez de quelque verité constante, je ne pourrois me dispenser de croire que vous este devenû un des plus grands actionaires du Micissipy, ny reculer à vous feliciter amplement, attendu que le Decry des Especes ne sera plus pour vous qu'une mouche au lieu et place d'un elephant pour vôtre agent, qui à toujours mis sur votre compte le passé, sans vous exposer à trembler par la foiblesse de l'eclipse bientôt enoncée, ny à rien risquer en reçevant des billets de banque payables en tout tems à votre volonté, soit en gros ou en détail selon vos besoins, cela suffit pour ne les pas refuser, avec l'attention requise, que suivant ma

derniere, il me restoit en main......................			34 l.
à laquelle somme, joignant pour les 6 derniers mois 1718..			225 l. 5 s.
vôtre capitation prelevée, sont en total............			259 l. 5 s.
sur la quelle déduit pour diminution du demy louis....................................		10 s.	
plus pour quittance généralle à Mr Hébert....		15 s.	
plus par grace specialle de deux ports de lettre, un de..........................		8 s.	11 l. 13 s.
plus selon vos ordres, à mad. Salva...	10 l.		
Reste......			247 l. 12 s.
Sur quoy touchant par les 6 billets de banque que voyla..			240 l.
Il me reste pour tout en main de vôtre argent........			7 l. 12 s.

à marier au premier payement de 1719, vray gaillard boyteux, s'il arrive avant la fin de l'année. Mais selon la Rûbrique de Mr Rablais, où je n'ay jamais lû, un Tresor Royal toujours constipé est pis qu'un aracheur de dents, cette enigme trop entendûe de tout tems m'afflige presqu'autant que vôtre exile volontaire, dont je n'ose avec zele solliciter de vous rapeller, dans la crainte qu'un retours à doubles frais ne vous mette à la besasse et de ce cas onereux à l'épreuve que la bourse des amis d'aujourd'huy est bien moins gratieuse de prèz que de loins, c'est assez dire pour la conservation de vôtre honorable credit dans Hyers sans vous precipiter de se transplanter parmy les Ronces de Paris qui ulcerent les plus grands fonds, sauf vôtre libre arbytre, au quel je renvoye toutes decissions murement peséez, sans cesser d'etre veritablement

Monsieur et cher amy

Vôtre tres humble et tres
affectioné serviteur
LANGERS

Vos tableaux jusqu'ycy ne sont pas plus heureux en mes mains qu'en celles de Mr Helard. Les curieux ne sont charmez de les voir que pour en diminuer le prix, mais malgré tous ces iconoclastes, ils ne partiront pas à moins de cent cinquante livres tournois.

Puisqu'on m'a devancé sur le depart assez tragique de dont Michel Bernardos pour l'autre monde, suffit de vous dire que sans sçavoir s'il à eu en ce pays le besoin d'un chapellain, d'un filibustier de Lutrin et d'un dessus de violon, Mrs Destival l'ainé, Rebel le cadet et Me l'abbé Joüillac, honoré des bonnes graces de Msgr le Regent par une abbaye crossée et mytrée dont il n'a pas jouit 8 mois, l'ont suivy de prèz ; priez pour le Repos de leurs ames.

La Musique, partie à Paris, partie à Versailles ou il y a plus de 6000 Anglois etablis qui ont assommé deux où trois missionaires, dont le pauvre Mr Gautier, à ma conoissance, est le premier martyr in pace, la Musique dis-je patit toujours beaucoup, bien que dans l'abondance d'eau benitte de cour, dont le grand maistre, dit on, commence à faire l'esperges, aussi bien que son predessesseur, et les visages nouveaux qu'on y incorpore sont les heritiers presomptifs des Deffunts.

Vous sçavez la mort de Mad. De Bery, decedée à la meüte, dans le bois de Boulogne, avec des sentimens de Resignation à la volonté de Dieu des plus saints et des plus humbles. Mad. sa sœur, qui estoit à Chelle, en est presentement abbesse. Passons aux vivants ;

Le Roy et Msgr Le Regent se portent bien. Continuons nos prieres pour leur conservation, c'est reculer bien des maux.

On parle tres peu de la guerre d'Espagne, cependant on debitte la prise du fort st Sebastien.

Sur la Constitution, un grand silence, bien qu'on ait fait, par arrest

du parlement, bruler par la main des hautes œuvres tout novissimé, une lettre de l'eveque de Soissons, ainsi qu'une autre de l'archeveque de Reims cy devant.

Mrs Tiphène, Frigard, Dufrené, Colin, La Biffe, Matho, Hiacinthe [1], Anteaume, Hebert, que je trouve bien viellis, et à qui j'ay fait vos compliments, vous envoient leurs saluts d'affection, auxquels mon epouse et ma fille joignent leur Reconoissance, sur l'honneur de nôtre bon souvenir ; je n'ay point veû Mr Arnoud, qui est toujours a Vervailles.

Voyla vôtre quittance de Capitation, pour votre saufgarde, et souvenez vous, je ne puis garder le silence quand j'ay touché des especes. Mais sans cela je suis sourd et müet, n'ayant pas un quart d'heur à moy, dont je serois responsable, si je l'employois à vous importuner de conter jaunes et verts.

Sans à Dieu, notre amy, conservez vous, priez pour moy comme je prie pour nous, et suis dans ma pauvre gallere tout à vous ;

Mr Lase est fait intendant de la monoye et la banque est maintenant à l'hotel de Nevers, Rüe de Richelieu. Rien n'est si magnifique ;

Il y à 5 mois qu'il ne pleut point ycy, et l'on n'a jamais veu la Seine ny la Marne si basses. Aussi tout renchery de jours en jours. Vous me fairez toujours plaisir d'un petit mot d'avis de la Recette de mes envoys.

Reveilléz vous pour vôtre dû du côté de L'isle, si vous n'este pas encore satisfait, d'autant que Mr l'abbé Girard va toucher 560 l. que je luy envoye.

V

A Paris ce 15 Mars 1720

Monsieur et cher amy,

Cesséz d'estre impatient, un pauvre galérien ne peut quitter la Râme qu'au double de ses peines, mais les miennes dussent elles tripler si faut'il que je la cache un instant pour vous aprendre que je ne vous ay point oublié et que je vous rend le salut de la presente année en toute affection, bien qu'on s'ecrie de tous côtez ô tempora ! ô mores !, c'est mon premier point de reponse à l'honneur des deux vôtres, sur la premiere desquelles j'ay eté forcé de garder silence à Raison de l'affliction et tribulations où j'ettois au tems de son arrivée. Comme la perte de ma tante Jessé et d'un cousin germain de mon epouse, chef de famille, la Retraitte de Mrs Paris et ma translation aux Indes, qu'on peut dire infernales et inaccessibles par la concurrance des grands et petits à la conqueste de la toison d'or, mais pour un Jason, que d'écüelles de bois, sans y trouver la vôtre, aussi je vous crois né coeffé. Car tout autre qu'un Indien de bon foy vous auroit fait passer à l'archidupe pour en

1. Hyacinthe Mazza.

avoir pris les premiers grades dans Hyers et comme vous n'aviez pas compté sur ma metamorphose qui n'a rien changé à ma probité, je vous confesse la Reception de vos deux billets de banque de 8 ecus au marc valent 120 lt dans le tems de leur envoy et non du Renvoy qui me surprit dabort, mais rapellant à l'instant mes sens, je developé le systesme crapul de vôtre Reçeveur des gabelles qui n'est pas un Olivier, prince de Tournemine en tierce mineur, certe bien entours de gipsiere majeur, qui luy contens peu à vôtre consideration, d'autant qu'ayant presenté ces billets à Mr Langlois qui a le bureau des Renvoys, il en demeura interdit et puis me dit : qui Diable vous renvoy cela, ils sont de contrebande ; et luy ayant expliqué en peu de mots ce que j'en sçavois et conjecturois, sçavoir que led. Receveur ayant gardé ces billets 14 mois contre l'ordonnance, avoit abusé de vôtre simplicité où pour éviter d'en estre reprimandé où d'en suporter la perte qu'il n'ignoroit peut etre pas, vous y estes, me dit'il, et vôtre amy une grande dûpe de les avoir repris, il ne perdera cependant pas tout et je feray revoquer ce Receveur, puis ayant sçeû à quoy cela alloit, je le prie de faire grace à vôtre excrot, ce qu'il me promit en me disant que vôtre amy avertisse ce R[r] de ne pas estre relape, d'autant que je serois obligé d'en faire raport à la compagnie qui ne luy pardonneroit pas, et en suitte me fit l'echange desd. billets comme cy aprèz

Sçavoir

qu'etant chacun de 8 ecus au marc valent 60 lt et pour les deux, cy..		120 lt
senséez especes sonantes et sujettes aux diminutions arrivéez pendant leur sejour à Hyers pour ce.. 8 lt	} à déduire...	13 lt
plus pour conversion .... 5 lt		
à Raison du 5 pour 100 suivant l'arest du 21 Xbre 1719		
	Reste......	107 lt

Ainsi Mr Olivier ne peut faire de bonnes pâques qu'en vous restituant promptement ces 13 lt. Si j'avois sceû par la premiere comme par la seconde de vos lettres qu'il a tiré de vous une Reconnoissance de ces billets, il ne seroit pas à s'en repentir. Mais comme tout cecy s'est passé dans le mois de janvier dernier, il n'est pas convenable d'y revenir auprez de Mr Langlois qui à bien d'autres affaires. Tachez seulement de tirer vôtre epeingle du jeu. Rien de plus à vous dire sur cet article qui vous conduit (grace à Dieu) en son antiere vôtre pension de 1719 que j'ay receüe en deux payemens, le tout en papier monoye du tems. Et comme j'aime à faire d'une pierre deux coups et quelque fois trois, c'est ce qui à fait en partie mon silence et remet ma diligence sur pied pour nous presenter vos œufs de pâques par centaine. Recevez les donc avec gayté selon la forme et valeur du present envoy.

Scavoir

Pour les deux billets susd., cy		100 lt	
Pour les 6 premiers mois 1719		250	
Pour les 6 derniers mois 1719		225.	5 s.
vôtre capitation de lad. année aiant eté retenüe pour 24 lt 15.	Total	575 lt	5 s.
Des 107 lt cy dessus, il vous revient		7 lt	
Plus pour restant du precedent envoy		7	12 s.
	Total	589 lt	17 s.
Sur quoy à déduir pour quittance generale à Mr Hebert	15 s.		
Plus pour deux ports de lettres	16 s.		
	Reste	588 lt	6 s.
Sur quoy touchant en cinq billets de banque de cent livres chacun	500 lt	sont à déduire 550	
Et en cinq autres de dix livres chacun	50 lt		
	Reste	38 lt	6 s.

qui sont des apoints à convertir en billets de banque et promptement, crainte du decrit, que dije, de diminution et dont je vous tienderay compte en ce qui nous regarde pour 1720. En attendant un mot de Reponse sur le present envoy et de vôtre maistre Gonin de Receveur in suâ culpa.

Au surplus vous desirez des nouvelles. En voicy de vieilles et fraiches pondües que je vous laisse à mirer au clair de lune où à la chandelle, sans intention de vous tromper, puis qu'au meridien de Paris, il n'est que des aveugles plus soucieux que les Quinze vingt toujours au tribu du public, mais ceux dont j'entend parler sont depoüillez de Rente de ville et chargez, tout etant suprimé, ny même rembourcé qu'au plus en papier d'une premiere finance et au pas d'une liquidation en bequilles, ce qui allonge les dents d'un pand et enflamme si fort l'estomac que lorsqu'on est parvenû a son Rang, on vôle en l'isle des larons, Rüe Quinquanpoix, fondre ce Reste de patrimoine pour un plat de lentilles qui n'est pas plustot avalé qu'on vâ de porte en portes jusqu'à celle de Mad. Pathelin pour trouver du pain qui rencherit tous les jour. Du Reste, tout est à l'excèz de cherté tant pour la nouriture que pour le vestement et autres usages de la vie, les logemens sont sans prix, encore n'en trouve t'on pas. C'est le cas facheux où je suis, etant obligé de m'aprocher de la banque, j'ay donné congé du mien qui à eté loüé sur le champ 50 ecus plus que je ne le tenois. Et si je n'en trouve un entre cy et paques, il faudra que je dresse une tante dans la place de Vendosme. En un mot,

un Cabinet de 8 lt par mois est loüe aujourdhuy 40 lt. Et une maison de 10000 lt vendüe 60000 lt, le tout en papier qui a pris de force le dessus sur les especes sonantes qui changent de face et valeur aussi souvent que la lune jusqu'à l'invisible et dont on ne peut posseder chez soy plus de 500 lt comptant, le surplus etant confiscable et au profit du denonciateur, par arrest du 27 fevrier 1720, avec commissaires deja en exercice de visite et capture, tant à la ville qu'aux champs, sur les contrevenants, avec 10000 lt d'amande, ce qui fait que les uns porte en foule à la monoye et à la banque et d'autres enterre à 20 pieds de profondeur ce qui peut leur en rester. De cet avis faites votre profit et celuy de vos amis. Les diamans, pierres precieuses et perles fines sont aussi confiscables, à commencer au 10 de ce mois, tant pour les grands que pour les petits, à moins d'une permission signée du Roy. L'or et l'argent sur les habits attendent leur arrest qui est sous la presse ; j'avois dessin de vous envoyer l'arrest du 5 de ce mois pour vous en apprendre d'avantage et tout gratieux par l'augmentation des especes à qui en â, mais comme vous auriez eté logé à courte joïe par celuy du II dud. qui y deroge en etablissant des cascades de chutes pour toutes les especes de mois en mois jusqu'à 1721 : je vous l'envoye moin pour vous atrister que pour le salut de vôtre bource qui etant faite au bon air d'Hyers, ne peut s'en eloigner dans un contagion si dangereuse qu'en perdant son embonpoint et je rentre au cours des nouvelles. Mr Law, Controlleur General des finances en epocque de deux mois, qui en scait plus que les Colbert et Demarest, enfin l'isle des Carons presqu'aux abois par la conversion des soumissions, souscriptions, les 500 primes vielles et nouvelles en un seul papier du Grand occident, à tout cela j'entend moins que vous au grec, 10000 lt en sont la Clef. Jugez de ma fortune sans ingratitude à vôtre bien veillance, panem quotidianum da nobis Domine, nec plus ultra, et vive le Roy qui se porte bien, grace à Dieu, speciosus forma et spiritu, Msgr le Regent est aussi en bonne santé et toute sa famille. Il à marié ce Carnaval Mad^{lle} de Valois au prince hereditaire de Modene, Mr le duc de Chartres l'épousâ au nom de ce prince et la ceremonie s'en fit en la chapelle du Roy present ; elle devoit partir le premier jeudy de caresme, mais la Roujole luy etant survenüe, il à fallû reculer et attendre guerison parfaitte, dont jouissant elle party avec abondance de larmes le 12 de ce mois, pour aller coucher à Petitbourg où Msgr le Regent et Mad. sa mere l'accompagnerent ; dela elle doit poursuivre sa Route avec un cortege de Reyne ayant garde du Roy et 30 chariots ; elle passera par la provence pour s'embarquer à Antibe et debarquer a Gênes ou le prince son epoux doit venir la prendre et conduire à Modene ; que le Seigneur leur donne la benediction d'Abraham.

Je finis par la Musique qui tient toujours bon malgré plus de Misere que de fortune, sauf celle de Mrs Colin fils et Le prince ; le 1er est surintendant de la Musique de la chambre du Roy, par survivance de la charge de Mr Deluly avec qui il en à traitté sur les Revenants bons de l'agiot avec laquais emphibie et porteurs de chaises à l'année ; l'autre a tout

l'équipage de feu Mr Morel au pair à la Reserve de l'intendant Paul et tout ce billant du même Canal où Mr Guedon s'est cassé le nez comme un autre Phaheton et fait justice de Revendre le sien estant constant que dans la deroutte des marmittes, l'Ecurie l'auroit grugé jusqu'aux os, comme bien d'autres, maintenant plus etiques qu'un moulin à vent, et passe des vivans au morts dans le sejour desquels est le vray Repos. C'est le party que Mr Helard à pris il y à 4 mois, au grand Regret de sa famille, qui commance à s'en consoler sur ce que mors sanctorum pretiosa in conspectu Domini, et il en à donné toutes les marques.

Vos tableaux et le cadre n'ont pas encor changé de maitre ; la [[1]] du tems en est la cause, mais vous n'y perdrez rien, etant une poire pour la soif ; enfin, conservez vous sans trop vous ecarter dans vos promenades, d'autant qu'on vole et assasigne de tous côtez jusque dans le centre de Paris. Dieu soit avec nous et me croiez constament

Mr et cher amy
votre tres humble et tres affectioné serviteur
LANGERS

Mon epouse et ma fille vous saluent de bon cœur. Si vous m'ecrivez, vous adresserez vôtre lettre chez Mr Jessé, dans l'hotel de la Grande aumonerie, Cloitre des quinze vingt, jusqu'à nouvelle ordre.

Vos antiens amis vous saluent et ambrassent. Mr Arnould, desirant se retirer en provence, vous prie de luy chercher une terre de 2 à 30000 lt. et de m'en donner avis. J'ecris aussi pour vous à Mr l'abbé Girard qui à du tendre comme un clou.

Il se publie actuellement un arrest pour des louis d'argent valent 3 lt qui au premier janvier 1721 ne vauderont plus que vingt sols par les Diminutions indiquez de mois en mois, c'est à dire qu'ils sont etoufez devant que d'etre au jour, c'est à dire fabriquez.

(à suivre)

1. Un mot effacé sur le manuscrit.

LE DROIT DE LA MUSIQUE
ET DU
CHANT SACRÉ DANS L'ÉCRITURE SAINTE

Les Hébreux ont de tout temps passé pour un peuple particulièrement doué pour la musique. Les allusions à cet art, les citations d'instruments, de chants, de solennités avec musique, d'écoles de chant, sont nombreuses dans l'Ancien Testament. Les documents musicaux proprement dits font complètement défaut. Sous ce rapport, nous ne sommes pas mieux partagés que la plupart des autres peuples de l'antiquité.

La raison d'être du peuple hébreu est de garder parmi les nations païennes, la notion, le culte du vrai Dieu et de préparer la venue du Messie promis. Nous avons donc un peuple essentiellement religieux dont la vie et les actes sont exclusivement orientés vers Dieu. Par conséquent, le culte extérieur, la façon d'honorer Dieu, de le servir publiquement, de le prier « en esprit et en vérité », ne pouvait être laissé par Dieu, pas plus d'ailleurs que la religion, au libre caprice, à la détermination et au choix de l'homme. C'est pourquoi, ainsi que nous l'indique l'Ancien Testament, Dieu s'est servi de certains hommes, en particulier de Moïse et de David, pour prescrire le culte qu'il attendait du peuple, comme du reste plus tard le Christ a prescrit par sa parole, ses actes, ou du moins indiqué dans ses grandes lignes, la façon dont son Père et lui-même voulaient être honorés intérieurement et extérieurement. Cela s'entend, non pas seulement du sacrifice, centre de la religion, mais aussi de la prière et de la prière chantée qui, expression immédiate de la conscience et du sentiment religieux, a été de tout temps le moyen principal par lequel l'homme a conservé et entretenu ses relations avec son Maître et qui forme une partie intégrante du culte public dû à Dieu. Du reste, la prière, expression de la vénération que l'homme doit à Dieu, n'est-elle pas dans la nature même

de l'homme ; elle jaillit nécessairement de ses rapports surnaturels créés par la révélation primitive. Nous trouvons donc des prières de louanges, de quelque nature qu'elles soient, à l'origine de l'humanité, chez les patriarches d'abord, plus perfectionnées et codifiées ensuite sous les rois d'Israël. L'Écriture dit du premier homme et de la première femme : « Dieu créa en eux la science et l'esprit, il en remplit leur cœur, il leur fit connaître le bien et le mal, et leur montra la magnificence de ses œuvres, afin qu'ils louassent son nom, qu'ils proclamassent ses merveilles et qu'ils publiassent toutes ses grandes œuvres » (Eccl., XVII, 6-8). Nous lisons encore dans les saints livres, comment les patriarches commencèrent à honorer Dieu et à le glorifier par le sacrifice et la prière, comment Moïse organisa par une loi sévère la louange quotidienne de Dieu (Gen., IV ; Exode, XV ; Lévit., II ; Nom., IV et s. ; Deutér., XXVI, XXXII). Sans doute, c'était alors le sacrifice qui prédominait, et la prière qui l'accompagnait était encore peu développée. David, le roi prophète et le chantre des Psaumes, eut le mérite de la créer en quelque sorte et de la parfaire. Il institua dans le Tabernacle la célébration solennelle de la louange divine, et Salomon et ses successeurs, après l'achèvement du temple de Jérusalem, lui donnèrent un nouvel éclat (I Par., XV, XVI, XXIII ; II Par., V, VI, VII, XXXV, XXXVI).

Cependant, nous devons mentionner que la Musique chez les Hébreux, ne fut pas, surtout à ses débuts, exclusivement religieuse. Il existait, en effet, une musique, des chants qui traduisaient la joie du peuple à l'occasion de certaines fêtes profanes (Job, XXI, 12 ; Ps., XXX, 12 ; Jér., XXXI, 4, 13) ; les mariages (II Rég., XIX, 35 ; Is., XXIV, 8 ; I Mach., IX, 39 ; Eccl., XXXII, 7 ; XXXXII, 9) ; les moissons, les vendanges (Jud., IX, 27 ; Is., IX, 3 ; XVI, 10 ; XXV, 6 ; Jér., XXXI, 4 et s.) ; ils exprimaient la tristesse des âmes pendant les funérailles et les calamités publiques (Gen., IV, 9 et s. ; II Reg., I, 17 ; Par., XXXV, 25) ; ils chantaient les hauts faits des guerriers ; David est accueilli après sa victoire sur Goliath, par les acclamations des femmes (I Samuel, XVIII, 6 et s.). Dès les temps les plus reculés des chanteurs et des musiciens parcouraient le pays et exécutaient des chants en s'accompagnant de leurs instruments (Gen., IV, 21) ; leur répertoire était composé de morceaux célébrant les exploits des héros, de chants de louanges, de bénédictions ou de malédictions (Gen., IV, 23, 24 ; Nom., XXI et s. ; Josué, X, 12 et s.) [1].

---

1. Cf. CAUSSE. *Les plus anciens chants de la Bible*. Paris, 1928, p. 16.

Nous nous proposons dans cette étude de montrer que la Loi Ancienne a dévolu à la musique et aux chants sacrés un rôle de premier plan dans l'exercice du culte. Dieu les a formellement prescrits à Moïse ; les rois d'Israël les ont organisés, codifiés et le Nouveau Testament, loin de les bannir, les a adoptés, puis transmis aux âges chrétiens. Au terme de ces pages, nous pourrons dire que le fondement du chant sacré de l'Église est entièrement renfermé dans l'Écriture.

L'histoire du Droit de la Musique sacrée dans l'Ancien Testament peut se diviser en trois parties. Tout d'abord, une période de formation qui remonte aux origines pour se clôre à l'avènement du règne de David. Une seconde période, la plus importante qui est la période d'apogée, s'inaugure avec le règne de David pour se terminer à la captivité de Babylone. Enfin, la troisième, période de restauration, concerne le rétablissement des institutions liturgiques à la fin de l'exil babylonien. A la lumière des données de l'Histoire du peuple hébreu et des textes législatifs glanés dans la Bible, nous allons essayer, en étudiant chacune de ces périodes, de composer un petit code juridique en matière de Musique et de Chants sacrés.

Après le passage de la Mer Rouge, Moïse choisi par Dieu pour exercer à la fois les fonctions de chef, de libérateur et de législateur du peuple élu, chante un cantique d'action de grâces ; la prophétesse Myriam, sœur d'Aaron, l'accompagne au tambourin, tandis que les chœurs de femmes répondent par le verset : *Cantemus Domino. Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua : egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris, quibus praecinebat, dicens : Cantemus Domino; gloriose enim magnificatus est, equum et ascensorem ejus dejecit in mare.* Exode, XV, 20 et s.

Le chant revêt ici un caractère officiel ; il est exécuté par le législateur lui-même, le peuple manifeste sa reconnaissance envers Dieu en chantant à son tour. Cependant, nous ne pouvons pas dire que le fait pour Moïse de chanter un chant déterminé, en cette circonstance, pose une règle de Droit. La conduite de Moïse est dictée par la reconnaissance envers Dieu qui vient de manifester sa puissance avec tant d'éclats. Par contre, nous trouvons la volonté divine exprimée d'une façon formelle, lorsque Dieu prescrit à Moïse de parler aux enfants d'Israël pour leur demander que le premier jour du septième mois soit désormais un jour saint appelé *sabbat* et qu'il soit solennisé aux sons des instruments : *Loquere filiis Israël : Mense septimo, prima die mensis, erit vobis sabbatum,*

memoriale, clangentibus tubis; et vocabitur sanctum. Lev., XXIII, 23 et s.

Par ces paroles, la musique religieuse devient une institution divine au même titre que le sabbat ; à partir de ce moment, son usage est intimement lié au culte et oblige le peuple tout entier. Cette prescription donnée dans ce dernier texte en termes assez généraux, puisque elle ne concerne que le sabbat, prend une autre importance lorsque Dieu ajoute des précisions à ce qui a été demandé auparavant ; ce qui donne au premier texte une valeur et une force plus grandes. En effet, Dieu demande à Moïse de faire deux trompettes d'argent pour rassembler le peuple, pour donner le signal du combat, pour lever le camp. Il indique en outre, les différentes façons de sonner de ces instruments et il réserve aux prêtres la charge d'en jouer, non seulement dans les combats, mais encore aux heures où les victimes seront offertes en sacrifice : *Locutusque est Dominus ad Moysen, dicens : Fac tibi duas tubas argenteas ductiles, quibus convocare possis multitudinem quando movenda sunt castra. Cumque increpueris tubis, congregabitur ad te omnis turba ad ostium tabernaculi foederis. Si semel clangueris, venient ad te principes, et capita multitudinis Israël; si autem prolixior atque concisus clangor increpuerit, movebunt castra primi qui sunt ad orientalem plagam... In secundo autem sonitu et pari ululatu tubae, levabunt tentoria qui habitant ad meridien; et juxta hunc modum reliqui facient, ululantibus tubis in profectionem. Quando autem congregandus est populus, simplex tubarum clangor erit, et non concise ululabunt. Filii autem Aaron sacerdotes clangent tubis; eritque hoc legitimum sempiternum in generationibus vestris. Si exieritis ad bellum de terra vestra contra hostes qui dimicant adversum vos, clangetis ululantibus tubis, et erit recordatio vestri coram Domino Deo vestro, ut eruamini de manibus inimicorum vestrorum. Si quando habebitis epulum, et dies festos et calendas, canetis tubis super holocaustis, et pacificis victimis, ut sint vobis in recordationem Dei vestri. Ego Dominus Deus vester.* Nom., X, 1 et s. Ce texte est suffisamment clair et précis pour nous dispenser de l'accompagner de tout commen- taire.

Dès maintenant, le juriste peut noter les premières prescriptions divines en matière de musique sacrée. Il apparaît donc, et cela ne fait aucun doute, que la musique n'est pas dans la vie religieuse, politique, sociale, militaire du peuple hébreu, une chose secondaire, accessoire, mais au contraire, un élément de première importance, parce que prescrite formellement par Dieu, avec toutes les précisions qu'exige un texte de loi qui veut être scrupuleusement appliqué.

L'avènement de David inaugure une seconde période, la plus belle, celle qui fixe par une législation extrêmement minutieuse et prévoyante à la fois, l'organisation de la musique sacrée dans tous les actes du culte en Israël. Certes, si à cette époque, il existait déjà des écoles de chant ou des chantres appelés dans certains cas « *prophètes* » (I Reg., X, 5 ; XXX, 20 ; IV, Reg., III, 15 ; Eccl., XLIV, 15), qui enseignaient le chant au moyen de récits rythmés et de refrains mesurés en vers (Deut., XXI, 19), le service religieux et le chant qui l'accompagnait restaient à organiser. Ce fut l'œuvre de David.

Ce personnage, peut-être le plus grand dans l'Ancienne Alliance et qui a joué dans l'histoire du peuple hébreu un rôle de premier plan, tant au point de vue politique, social, militaire, législatif que religieux, s'est révélé par surcroît un musicien hors de pair (I Reg., XVI, 16, 23 ; Eccl., XXXXVII, 11). Cet homme qui est à la fois législateur et artiste aux sentiments foncièrement religieux, donne et impose une organisation musicale, expression de l'Art et du Droit, mis au service de la religion.

Avant d'étudier en détails les diverses institutions davidiques, il est nécessaire de consacrer quelques instants à la critique des passages de la Bible qui relatent l'action juridique de David. Ces textes auxquels nous allons nous reporter appartiennent aux livres des Paralipomènes. Or, la critique moderne est peu favorable à leur historicité pour ce qui est de la période qui précède la captivité de Babylone ; par contre, elle lui donne une grande valeur pour l'histoire des événements postérieurs à l'exil. De ce fait, tous les textes qui établissent l'institution légale du culte et de la musique sacrée dans le Temple par David, semblent perdre de leur valeur.

L'ancienne critique refusait toute confiance à l'auteur des Paralipomènes et se plaisait à relever les additions, les omissions, les déformations imposées aux événements et aux institutions pour les faire rentrer dans le cadre du Code sacerdotal [1].

A cette école il s'en substitua une autre, moins rigoriste certes, mais qui en reconnaissant, elle aussi, la différence entre l'histoire telle qu'elle se présente dans les Paralipomènes et telle qu'elle s'affirme dans les anciennes sources, enseignait que les faits antérieurs à la captivité ne sauraient refléter la vérité historique, partout du moins où ils modifiaient la tradition, étant donné que l'histoire des Paralipomènes avait pour but de reviser l'histoire de la tradition et de montrer que les institutions du judaïsme d'après

1. Cf. Welhausen. *Prologomena zur Geschichte Israels*, 2e éd., pp. 177-239.

l'exil étaient d'origine mosaïque et davidique. Cependant, cette école ne refuse pas toute valeur historique, car certaines informations des Paralipomènes, même inconnues des anciens livres canoniques, proviennent d'autres sources qui méritent créance, surtout lorsqu'elles n'offrent rien d'invraisemblable [1].

Les défenseurs de l'autorité historique ont fait valoir en sa faveur que la fidélité de l'auteur à reproduire les sources canoniques est une garantie de sa fidélité dans la reproduction des autres sources. « Tout en reconnaissant le but didactique et pérenétique de son œuvre, dit Clamer, dans son article, *Les Livres des Paralipomènes*, dans le *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. XI, col. 1988, ils se refusent à admettre que, pour l'atteindre, l'auteur ait altéré la vérité ; une histoire édifiante n'étant pas nécessairement une histoire fausse. »

Quelques critiques catholiques donnent des règles d'interprétation du texte des Paralipomènes. « Le Chroniqueur, dit P. Hummelauer, dans son *Commentarius in Paralipomon*, t. I, p. 317, visant à l'édification des lecteurs plutôt qu'à la stricte exactitude historique et décrivant les événements tels qu'ils se présentaient dans ses sources sans rechercher dans quel sens, strict ou large, elles étaient historiques, a pu user d'une certaine liberté [2]. »

En ce qui concerne l'organisation du culte par David, question qui est la nôtre, L. Desnoyers, auteur d'une récente étude, après avoir revendiqué la vérité de la tradition qui fait de David le législateur en matière liturgique et musicale du culte juif, note que les ordonnances portées en vue d'une mise en application future, gardaient néanmoins leur forme première, à laquelle des adaptations et des remaniements successifs apportaient des modifications. « Qu'il y ait donc, dans la description des Chroniques une part d'idéalisation, soit du fait de David, qui se serait appliqué à tracer un plan aussi grandiose que possible, soit du fait du Chroniqueur, ou de ses sources qui, comme cela se fait couramment, auraient reporté au fondateur de la Liturgie, non seulement ses propres institutions, mais encore, celles qui en avaient été dérivées dans la suite, c'est ce qui n'est guère contestable. La présence de quelques éléments soit théoriques, soit suspects d'anachronisme, n'est toutefois pas de nature à enlever toute valeur historique à l'ensemble

---

1. Cf. *Commentaires* de KITTEL, CURTIS, ROSTHSTEIN-HANEL ; KITTEL. *Geschichte des Volkes Israël*, 3e éd., t. II, pp. 333-334. Cf. GAUTIER. *Introduction à l'Ancien Testament*, 2e éd., Lausanne, 1914, t. II, p. 302.
2. Cf. *Revue Biblique*, 1907, pp. 303-306.

des renseignements fournis par cet auteur... Dans l'antiquité plus que de nos jours, chaque peuple, chaque milieu, souvent chaque écrivain, avaient leurs manières de comprendre et de composer l'histoire ; leurs méthodes n'étaient pas les nôtres ; leur but différait du nôtre, et les déprécier parce qu'ils furent de leur temps témoignerait d'une étroitesse d'esprit des plus préjudiciables à l'histoire [1]. »

Il apparaît donc, que l'auteur des Paralipomènes pouvait décrire exactement le culte du temps des rois d'après les sources écrites qu'il pouvait avoir à sa disposition. En outre, en raison des livres de Samuel et des Rois déjà existants, le Chroniqueur ne pouvait pas aller à l'encontre de ces écrits antérieurs, sans jeter le discrédit sur son œuvre. Cependant, pour répondre à son but et rester en même temps conforme avec la tradition consignée dans les livres historiques, l'auteur a passé sous silence des faits, des détails qui ne satisfaisaient pas ses conceptions ou qui ne répondaient pas à ses intentions ; inversement, il a ajouté des paroles, des faits inconnus de la tradition écrite.

Nous avons dit que l'auteur poursuivait un but d'édification et d'instruction, il est normal que ce but ait influencé sa conception de l'histoire. Cependant, on ne peut pas affirmer que l'histoire en soit pour cela falsifiée, à moins que l'on puisse prouver que ce que rapporte le Chroniqueur soit en contradiction avec la tradition écrite. Or, ni dans ce qu'il omet, ni dans ce qu'il ajoute, ni dans ce qui le différencie des livres canoniques antérieurs, il n'encourt pareil reproche.

Comment interpréter les passages qui traitent de l'organisation du culte par David (I Par., XXII-XXIX), et certaines données sur la réforme de ce même culte entreprise par Josaphat (II Par., XX, 19-21), par Ezechias (II Par., XXIX, 25-30), par Josias (II Par., XXXV, 15), et par Joiada (II Par., XXIII, 18) ? Il semble normal d'attribuer à David l'organisation du culte et de la musique sacrée, alors qu'il avait solennellement transporté l'Arche à Sion, et qu'il avait eu l'intention de lui construire un temple.

Quant aux textes qui rapportent la restauration du culte par les rois, ils manifestent une tradition très ancienne qui se trouve renouée et transmise par la venue à Jérusalem de chanteurs. Du reste, les expressions employées par le Chroniqueur indiquent

1. Desnoyers, L. *Histoire du peuple hébreu des Juges à la Captivité*, Paris, 1930, t. III, pp. 231-232.

clairement que David fut l'organisateur du culte et la restauration du chant qui a lieu plus tard sous les rois se fait selon ses prescriptions. Il suffit de donner quelques exemples. Sous Ezechias, « ... *Quae David rex Israël praeparaverat* » (II Par., XXIX, 25-30). Sous Josias : « ... *Juxta praeceptum David, et Asaph, et Heman et Idithum, prophetarum regis* » (II Par., XXXV, 15). Sous Joiada : « ... *Quos distribuit David in domo Domini...* » ... *in gaudio et canticis, juxta dispositionem David* » (II Par., XXIII, 18).

En outre, si nous faisons un parallèle avec les textes antérieurs et ceux postérieurs, textes qui, nous l'avons dit, ont une valeur historique bien différente aux yeux de la critique, nous nous apercevrons que les passages qui traitent de la restauration musicale dans le Temple après l'exil donnent David pour son organisateur. Donnons quelques exemples : « ... *ut laudarent Deum per manus David regis Israël* » (I Esdras, III, 10) ; « ... *quia in diebus David et Asaph, ab exordio erant principes constituti cantorum in carmine laudentium et confitentium* » (II Esdras, XII, 44). Si nous donnons à David la paternité de l'organisation du culte en général et de la musique en particulier, au lieu de les attribuer à Salomon ou à quelque grand-prêtre qui ayant vu le Temple, eussent été mieux qualifiés que lui pour prêter leur nom à cette création, nous serons sûrement plus près de la vérité en suivant la tradition qu'en la rejetant brutalement. En conclusion de ces quelques notes, nous disons que David est l'auteur de l'organisation du culte et de la musique dans le Temple, quelles que soient, par ailleurs, les modifications de détails apportés çà et là, quels que soient les remaniements, les adaptations et l'introduction même d'éléments suspects parfois d'anachronismes. Ceci dit, nous pouvons examiner les textes eux-mêmes et voir de plus près l'œuvre législatrice de David.

Il crée quatre mille chantres qu'il répartit en vingt-quatre classes, chacune d'elles placée sous la direction d'un maître de chœur ; citons les principaux : Asaph, Héan, Ethan (I Par., XV, 16, 22 ; XVI, 4, 42 ; XXIII, 5, 30 ; XXV). Les Paralipomènes portent à deux cent quatre-vingt-huit le nombre des maîtres-chanteurs choisis parmi les quatre mille chantres (I Par., XXV, 7 ; XXIII, 5).

David donne à la fonction de chantre un relief particulier. Vêtus de tuniques de lin comme les prêtres (I Par., XV, 27 ; II Par., V, 12), les chantres occupent dans le Temple un lieu élevé (II Néhémie, IX, 4), en face du Tabernacle (I Par., XVI, 37-40), à l'Orient de l'autel (II Par., V, 12), près de la porte qui séparait la cour des prêtres du parvis du peuple ou parvis d'Israël (Eccl., XLVII, 2). Ceux qui sont de service ont leur habitation (I Par., IX, 33) en

face de celle des prêtres sacrificateurs, dans la cour intérieure du côté nord (Ezech., XL, 44). Les chantres devront remplir certaines conditions pour exercer leur fonction : ils auront vingt ans accomplis (I Par., XXIII, 27-30) ; les vingt-quatre chefs de chœur seront choisis dans la famille de Samuel (I Reg., X, 5 ; XIX, 20 ; Ps. XCIX (XCVIII), 6 ; I Par., IX, 22). En effet, Héman, petit-fils du prophète, est appelé le premier prophète du roi pour les chants des hymnes sacrés (I Par., VI, 33 ; XXV, 4, 5), et donne quatorze de ses fils à la direction des chœurs (I Par., XXV, 4-5).

Un autre groupe de personnes vient s'ajouter à celui des chantres. Dans la période précédente, Dieu avait réservé par la voix de Moïse, la fonction de sonner de la trompette aux prêtres seuls (Nom., X, 11) ; David crée une catégorie de musiciens dont le rôle est d'accompagner le chant des psaumes à l'aide d'instruments (I Par., XXII, 5) répartis en trois groupes ; les instruments à corde (I Reg., VI, 5 ; X, 15 ; Ps. LVII, 9 ; Is., V, 12 ; Amos, V, 23 ; Ps. XXXIII, 2 ; CXLIV, 9), à vent (Nom., X, 2 ; I Reg., X, 5 ; Prov., V, 1 ; Dan., III, 5), et à percussion (II Reg., VI, 5 ; I Par., XIII, 8 ; II Reg., VI, 5). David désigne des maîtres qui, au nombre de deux cent quatre-vingt-huit, sont chargés, les uns, de diriger les chanteurs, les autres de commander aux différents groupes d'instruments (I Par., XXV, I, 7).

La Prothéorie sur les Psaumes (*Pat. Gr.*, t. LX, col. 531-534), publiée à la suite des œuvres de saint Jean Chrysostome, représente David confiant la direction des musiciens à leurs chefs et distribuant à ces derniers les psaumes qui devaient être chantés. On choisissait l'instrument qui convenait le mieux aux paroles du psaume ou qui répondait au mode du chant que l'on voulait employer. Le chef recevait le psaume, l'adaptait à la mélodie, et en préparait l'exécution ; le psaume XXII était chanté sur l'air « la biche de l'aurore » ; le psaume LVI, sur celui de « la colombe des lointains térébinthes » ; le psaume LVII était adapté à la mélodie de « ne détruis pas » ; et le psaume LX, se chantait sur « le lis du témoignage »[1]. Quelques psaumes sont précédés de l'expression, « au chef des joueurs d'instruments à cordes ». (Voir les Ps. IV, VI, LIV (LIII) ; LV (LIV) ; LXVII (LXVI) ; LXXVI (LXXV) ; Ps. VII ; V ; LIII (LII) ; LXXXVIII (LXXXVII) ; VII (XI) ; d'autres indiquent « psaume composé par David et remis au chef des chœurs » (Ps. IV, VI, VIII, IX, XI, XII, XIV, XVIII).

---

1. Cf. L. PIROT, *La Sainte Bible*, Paris, 1937, t. V. *Les Psaumes. Introduction*, p. XV.

Quels seront les textes chantés par les chantres et accompagnés par les instruments ? Flavius Josèphe dira plus tard, que « David recueillit les hymnes anciennes en même temps qu'il en composait de nouvelles » (*Antiquit. Jud.*, lib. VII, c. 10). David est regardé comme le père du chant sacré chez les Hébreux, parce qu'il fut le plus grand des psalmistes d'Israël (II Reg., XXXI, 1). Ces hymnes sont les psaumes. Cette nouvelle forme de chant est une prière à Dieu ; tantôt le poète chante la gloire de Dieu qui se manifeste dans la création ; tantôt il exprime les sentiments d'actions de grâces. Dans la plupart des psaumes, l'auteur a constamment à l'esprit l'idée que son peuple est tributaire des faveurs du ciel, et pour ce motif, Dieu est le protecteur spécial, le roi souverain d'Israël. En général, le psaume est l'expression des sentiments, des idées de l'âme du peuple hébreu, sur l'annonce et la préparation du règne de Dieu, non seulement en Israël, mais encore dans les nations infidèles [1].

Le texte, le titre, le contexte, comme le témoignage des autres livres de l'Écriture déterminent l'usage liturgique de certains psaumes. Ce fait montre la précision de la volonté royale dans l'organisation du culte public, officiel, ou même privé. Le psaume XXIV (XXIII), est un chant de procession composé pour la translation de l'Arche (I Par., XV, 16 et s. ; XVI, 4 et s.) ; les psaumes XCVI (XCV) et CV (CIV), se rapportent à l'établissement de l'Arche dans le Tabernacle sous Salomon (II Par., V, 12 et s. ; I Par., XVI, 8-24) ; les psaumes XXX (XXIX), à l'inauguration du Temple (II Reg., XII, 26 ; Ps. LXVIII (LXVII) ; les psaumes IV, XX (XIX), LXVI (LXV), accompagnent les sacrifices à l'autel ; le psaume CXLI (CXL) est chanté à l'offrande du soir (II Reg., XXIV, 25). En outre sept psaumes sont assignés à chacun des jours de la semaine, pour être chantés à l'office du matin :

1er jour..................	Psaume XXIV (XXIII)
2e »	Ps. XLVIII (XLVII)
3e »	Ps. LXXXII (LXXXI)
4e »	Ps. XCIV (XCIII)
5e »	Ps. LXXXI (LXXX)
6e »	Ps. XCIII (XCII)
Sabbat..................	Ps. XCII (XCI)

Le Psaume LXXXI (LXXX) est chanté au premier jour de l'année ; tandis que les psaumes d'Hallel, CXIII (CXII), CXVIII (CXII) trouvent

1. PIROT, *op. cit.*, p. XXIX.

leur place à la fête de Pâques ; ces mêmes psaumes se chantent encore aux fêtes de la Pentecôte, de la Dédicace des Tabernacles et aux Néoménies ; le psaume CXVI (CXIV) est réservé au repas de l'agneau pascal, et le psaume CXVIII (CXVII) à la fête des Tabernacles. Le service quotidien avec ces psaumes est en usage jusqu'à la captivité de Babylone [1].

Le fonctionnement de cet ensemble vocal et instrumental voulu et établi par David accompagne les grandes cérémonies religieuses qui marquent les grandes dates de l'histoire du peuple hébreu. C'est là surtout, que la législation royale, en matière de musique sacrée, trouve son application. En effet, à l'occasion de la translation de l'Arche à Jérusalem, nous avons des détails multiples sur l'organisation du chant liturgique.

Le psaume XXIV (XXIII), qui est un psaume graduel ou de procession, est chanté durant l'ascension de la colline, par le cortège qui entoure l'Arche (v. 1, 4) ; quand on atteint le sommet et qu'on se trouve devant l'enceinte, le chant lévitique (v. 7), forme un magnifique dialogue qui montre Yaweh venant triomphalement prendre possession de sa nouvelle conquête ; les chanteurs sont partagés en demi-groupes et se répondent mutuellement, du dehors et du dedans de la forteresse. La forme dialoguée a fait supposer que différents chœurs s'y succédaient (I Par., XI, 16 et s. ; XVI, 4 et s.) [2].

La mise en place de l'Arche dans le Tabernacle sous le règne de Salomon, est pour l'auteur sacré, une occasion de décrire les chants liturgiques, et nous montre en même temps que l'organisation méticuleuse de la musique sacrée dans le Temple a fait l'objet d'une législation précise. Les chantres, les musiciens ont leur place indiquée dans le Temple ; les vêtements dont ils se parent sont décrits ; le nombre et la diversité des instruments, le genre de musique qui est exécutée sont mentionnés avec une minutie telle que nous avons là une preuve supplémentaire de la volonté divine explicitement manifestée (II Par., V, 12 et s.).

Les prescriptions qui ordonnent et réglementent le chant pour la dédicace du Temple sont aussi précises : « Les sacrificateurs, dit le texte sacré, se tenaient à leur place et les lévites aussi avec leurs instruments faits en l'honneur du Seigneur, lorsque David les chargea de célébrer Dieu, en disant : Car sa miséricorde dure

1. Cf. PIROT, *op. cit.*, p. XV : II Par. XXXXV, 15.
2. Cf. PIROT, *op. cit.*, pp. 87-88.

toujours. Les sacrificateurs sonnaient de la trompette, et tout Israël était là » (II Par., VII, 6).

L'action législatrice de Salomon ne manque pas d'importance quand il s'agit d'organiser l'offrande des holocaustes et de déterminer les charges propres aux prêtres et aux lévites (II Par., VIII, 12 et s.). D'une part, le roi modifie certaines pratiques relatives aux holocaustes, en s'inspirant du précepte donné à Moïse par Dieu ; d'autre part, il promulgue, en les établissant, les prescriptions de David, en ce qui concerne les charges cantorales des prêtres et des lévites. Il ne fait aucun doute, que les instructions données par le psalmiste et établies par son successeur, ne sont que le perfectionnement, la mise en règlement de la volonté divine exprimée à Moïse et appliquée d'une façon précise, à chacun des actes du culte ; elles constituent le Droit de la Musique sacrée, et l'organisation liturgique dans le Temple en est la mise en pratique.

La troisième période de l'histoire du Droit dans l'Ancien Testament comporte la restauration de la Liturgie dans le Temple et, par conséquent, l'application des prescriptions antérieures. En effet, les instruments tenus par les prêtres et les lévites accompagnent l'offrande des holocaustes à l'autel. Les chantres et les musiciens participent aux sacrifices et à la louange, selon les prescriptions données par David et suivies avant la captivité par Ezechias (II Par., XXIX, 25-30), Josaphat (II Par., XX, 19-21), Josias (II Par., XXXV, 15), et Joiada (II Par., XXIII, 18). Cette restauration liturgique et musicale apparaît avec non moins de précision après l'exil de Babylone avec Néhémie : *Fundato igitur a coementariis templo Domini, steterunt sacerdotes in ornatu suo cum tubis et levitae, filii Asaph, in cymbalis ut laudarent Deum per manus David, regis Israël. Et concinebant in hymnis et confessione Domino : Quoniam bonus, quoniam in aeternum misericordia ejus super Israël* (I Esdras, III, 10). *Et custodierunt observationem Dei sui, et observationem expiationis et cantores et janitores juxta praeceptum David et Salomonis, filii ejus ; quia in diebus David et Asaph, ab exordio, erant principes constituti cantorum in carmine laudantium et confidentium Deo. Et omnis Israël, in diebus Zorobabel, et in diebus Nehemiae, dabant partes cantoribus et janitoribus per dies singulos ; et sanctificabant levitas, et levitae sanctificabant filios Aaron* (II Esdras, XII, 44).

A la lumière de ces textes, nous constatons que la Loi ancienne possède une législation très précise en matière de Musique sacrée. Cette législation qui s'est formée à la faveur des besoins et des circonstances, n'est pas le fait d'une volonté humaine au départ,

mais bien celui de la volonté divine exprimée par Dieu lui-même, appliquée et enrichie par la suite par les rois d'Israël. Toutes ces prescriptions qui tendent à réglementer d'une façon précise l'ordonnance du culte en général et de la Musique en particulier constituent le Droit de la Musique sacrée.

Un prochain article nous montrera comment cette législation a été suivie par la Loi nouvelle.

A. Pons.

LES MUSICIENS DE CORNEILLE
1650-1699

Bien que le sujet « Corneille et la musique » ait été l'objet de plusieurs études [1], il n'est pas inutile d'en faire la révision avant d'aborder notre propos d'aujourd'hui.

Pour les idées de Corneille sur la musique, on se réfère généralement à l'*Excuse à Ariste*, boutade peut-être mais satire amusante, à la vérité, des manies et habitudes pratiquées à l'époque par les maîtres du chant :

... Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson ;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse de lois ;
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées...

d'où l'on déduit l'incurable phobie du poète pour la musique, d'autant plus volontiers que la pièce porte, vers la fin, le tranchant distique :

... tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
tant avec la musique elle a d'antipathie...

sans prendre garde qu'au long des 104 vers qu'elle renferme, elle exprime quelque chose de plus nuancé.

Il s'agit moins, en effet, d' « antipathie » formelle pour la musique, que d'insoumission aux entraves imposées par ceux qui l'écrivent :

... enfin, cette prison déplaît à son génie...

car le poète s' :

... il ne peut rendre hommage à cette tyrannie...

n'en dénie point, pour autant, le charme possible de vers mis en musique : il se considère, simplement, inapte à en composer de la sorte puisqu' :

... il ne se leurre point *d'animer de beaux chants...*

ayant vainement essayé, pour l'amour d'une belle personne qui chantait à ravir, de composer quelques chansons [2] :

... une voix ravissante ainsi que son visage
La faisait appeler le phénix de notre âge,
Et souvent de sa part je me suis vu presser
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer...

... Cependant mon amour, le père de mes vers
... Jamais en sa faveur n'en put tirer deux rimes...

Aussi bien l'ami désigné sous le nom d'ARISTE devra-t-il renoncer au dessein d'obtenir des vers destinés à la musique [3] :

... Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour ?

puisque la muse de Corneille ne peut abdiquer son indépendance :

... Laissez-la toujours libre agir suivant son choix
Céder à son caprice et s'en faire des lois.

Tel se montre Corneille deux ans — peut-être cinq — après sa première tentative de « parolier » : le *Récit pour le Ballet du Château de Bicêtre* dansé au Louvre le 7 mars 1632 :

Toi dont la course journalière
Nous ôte le passé, nous promet l'avenir,
Soleil, père des temps comme de la lumière...

Ce récit, d'après le compte rendu cité par MARTY-LAVEAUX [4] aurait été chanté par un sieur JUSTICE et accompagné au luth. Nous n'en connaissons pas le musicien. Jules CARLEZ émet qu'Anthoine DE BOËSSET, alors surintendant de la musique de la Chambre du Roi, pourrait être l'auteur de cette musique, qui n'a pas été conservée. Perte d'autant plus regrettable que nous aurions peut-être trouvé les raisons de l'antipathie de Corneille pour ajuster ses vers à la mélodie.

L'antipathie, si l'on s'en rapporte aux faits connus, va durer quinze ans. Puis, en 1647, tout change. La magnificence de la tragi-comédie d'*Orphée* en musique et vers italiens, représentée devant Leurs Majestés pendant le carnaval « *avec les merveilleux changements de théâtre, les machines et autres inventions jusques à présent*

inconnues en France... »[5] a séduit le Roi enfant et toute la Cour avec lui. La joie des yeux suffit au souverain de huit ans, mais le public adulte veut aussi les satisfactions de l'esprit et souhaite, mis en valeur par une égale somptuosité de spectacle, un poème plus intéressant que celui de l'*Orfeo* de Rossi.

Corneille est désigné pour ce grand ouvrage français à machines et musique[6]. Si la réalisation n'a lieu que trois ans plus tard, ce n'est pas à cause des résistances du poète à s'expliquer *sur de fantasques airs* en comptant ses syllabes, mais par suite d'événements successifs qui en diffèrent l'exécution[7]. Ce n'est qu'en 1650 qu'*Andromède*, tragédie avec musique et « *machines très belles* » est représentée dans la salle du Petit Bourbon[8] où le Roi et la Cour lui font grand accueil.

Voici donc oubliée la vieille antipathie. Le poète va jusqu'à décerner à Dassoucy des éloges[9] inattendus sous cette même plume qui, seize ans plus tôt, se montrait dédaigneuse aux « rêveurs de musique ». Il est pourtant un personnage peu recommandable, ce demi-aventurier demi-artiste, de vie douteuse, écrivain burlesque ou musicien selon les cas, qui obtient on ne sait sous quelles protections la commande pour la pièce à machines du grand poète et ne craint pas d'en faire plus tard vantardise : « *c'est moi qui ai donné l'âme aux vers de l'*Andromède *de M. de Corneille*[10]. »

La partition comportait 3 airs, 1 duo et 9 chœurs, chiffres et disposition conformes aux indications de Corneille. Il y a tout lieu de croire que Dassoucy montra toute soumission aux volontés du poète qui lui donne encore d'autres témoignages de bienveillance[11]. Corneille nous renseigne fort bien sur ce qu'il exigea de Dassoucy. Un musicien auquel on demandait de s'effacer à ce point devait avoir plus que de la docilité...

> ... un concert de musique que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine ou s'attachent à quelque chose... comme le combat de Persée contre le monstre.

Voilà pour les intermèdes. Quant aux paroles chantées, on ne peut être plus dédaigneux :

> ... mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage si elles avaient eu à instruire de quelque chose qui fût important[12].

Sur cette page souvent citée, quelques remarques viennent à l'esprit : que d'abord le poète dit vrai sur les chanteurs dont la diction la plupart du temps inintelligible pouvait l'être d'autant plus dans les chœurs à quatre parties qui formaient l'essentiel de la partition de DASSOUCY ; qu'ensuite il est piquant de surprendre CORNEILLE comptant au nombre des paroles sans importance la louange au Roi confiée, dans le prologue, au chœur du Soleil ; qu'enfin, cette déclaration fait à la musique la même place qu'à la décoration : celle-là pour distraire l'œil, celle-ci pour « satisfaire les oreilles ».

Les deux seuls airs conservés de l'*Andromède* de DASSOUCY, sans doute remaniés par lui pour la publication au recueil de 1653 [13] et dont il ne reste que deux parties sur quatre, ne permettent pas une juste appréciation. Nous ignorons ce que pensèrent les spectateurs, en dépit des éloges décernés à DASSOUCY par la Gazette de RENAUDOT [14]. Mais on peut estimer que CORNEILLE fut satisfait, sinon du musicien lui-même, du moins de la formule mise en œuvre avec lui. Dix ans plus tard, au moment de sa seconde tentative — *La Toison d'Or* — il approuve Aristote d'estimer davantage la tragédie que le poème épique « *en ce qu'elle a de plus la décoration extérieure et la musique* » [15].

Dix ans séparent *Andromède* de la *Toison d'Or*. Corneille renouvelle avec succès sa première tentative. Grâce aux prodigalités du Marquis de Sourdéac — l'un des « extravagants et bizarres » de Tallemant des Réaux — cette autre tragédie avec machines et musique représentée en 1660 à Neubourg puis à Paris, pour les fêtes du mariage de Louis XIV, se déploie avec une somptuosité soulignée par Corneille [16] et célébrée dans les gazettes du temps [17].

Le succès de la *Toison d'Or* fut considérable et le *Mercure Galant* en évoquait encore le souvenir trente-cinq ans plus tard [18]. L'ouvrage avait été remis à la scène en 1683 ; il ne fut plus jamais repris.

Il ne reste aucune trace de la partition. Jules Carlez, et quelques autres, la supposent de CAMBERT, mais sans preuves. D'après les indications du poète nous savons que, pour une décoration dont le faste dépasse largement celui d'*Andromède*, la musique, quant à ses proportions, est notablement réduite dans la *Toison d'Or* : cinq interventions chantées, au lieu de douze. Pourtant, le poète semble assigner au chant un rôle moins neutre qu'auparavant. Si le chœur du Prologue porte des paroles qu'il importe peu de saisir à travers « la diversité des voix qui les prononcent ensemble », les vers charmants que chantent les Sirènes pour célébrer la beauté

de la reine de Lemnos, semblent fait pour être entendus des spectateurs :

Telle Vénus sortit du sein de l'onde
Pour faire régner dans le monde
Les jeux et les plaisirs, les grâces et l'amour
Telle tous les matins l'Aurore
Sur le sein émaillé de Flore
Verse la rosée et le jour...

et l'on y sent la meilleure grâce dans l'ajustement à un rythme musical. Mais surtout les soli — ceux d'Orphée et celui d'une voix invisible — témoignent chez Corneille d'une intention nouvelle ; c'est par le pouvoir de beaux chants que s'accomplissent des prodiges tels que la fuite des monstres ou la force retrouvée par les demi-dieux combattant le Dragon.

Que le poète semble, à cette époque, mieux disposé à confier aux chants des paroles de quelque portée, nous n'en avons pas une preuve évidente. C'est néanmoins la même année qu'il écrit, pour le mariage du roi à Saint-Jean-de-Luz, en avril 1660, la « Stance à la Reine », mise en air à 2 voix par Michel LAMBERT et publiée l'année suivante simultanément par le poète et par le compositeur [19].

Il est difficile de savoir si Corneille écrivit cette pièce pour LAMBERT ou si ce dernier en fit son bien. Ce qui apparaît à l'examen de la stance de CORNEILLE, c'est bien l'esprit du « couplet » à chanter : sizain de vers hétérométriques, repos sur le 3e vers pour la reprise du motif A. Tout donne à penser que LAMBERT a trouvé là une strophe faite sur mesure pour un air :

C'est trop faire languir de si justes désirs
Reine, venez assurer nos plaisirs
Par l'éclat de votre présence.
Venez nous rendre heureux sous vos augustes lois
Et recevez tous les cœurs de la France
Avec celui du plus grand de nos Rois.

LAMBERT a traité cette stance de façon traditionnelle : structure en deux parties, diction quasi syllabique. La strophe unique n'a pas permis de double ; mais on voit mal les vers de CORNEILLE adaptés aux volutes capricieuses dont la fantaisie vocale de LAMBERT ornementait les seconds couplets de ses airs.

Tel qu'il est, ce petit morceau de circonstance est d'une expression agréable, de style distingué, sans emphase inutile. Les deux voix, également chantantes, déroulent d'abord en canon puis

librement une mélodie souplement incorporée aux paroles, avec l'ingénieux effet d'appel sur les mots « Reine, venez, venez... »

C'est la seule trace que nous possédions de l'association CORNEILLE-LAMBERT. Nous ignorons quels furent leurs rapports. Le poète n'a pas donné à son collaborateur épisodique la faveur d'une épigramme flatteuse, et LAMBERT, si insoucieux de sa gloire, n'en eût sans doute pas fait le même étalage que DASSOUCY ; le maître de musique du jeune roi Louis XIV n'avait d'ailleurs pas besoin de quêter la louange : elle lui venait à toison, sans qu'il en fût pour cela gâté le moins du monde. Nous aimerons, dans une étude ultérieure consacrée à ses « doubles » encore si mal connus, retrouver la pittoresque physionomie de LAMBERT, l'une des plus attachantes de l'histoire du chant au XVIIe siècle, et de qui Tallemant des Réaux, La Fontaine et Boileau ont spirituellement vanté les succès.

Si Corneille avait composé pour un air la stance à la Reine, nous ne verrons plus se renouveler pareille intention dans ses autres pièces poétiques. Quelques-unes d'entre elles, cependant, paraissent aptes à la version musicale : le rondeau « je pense à vous », les stances « Que vous sert-il de me charmer », quelques madrigaux, mais surtout les trois chansons en heptasyllabes dont le rythme et la coupe semblent façonnés à l'ajustement d'un air. Précisément, ces trois petites pièces, l'une :

> Toi qui près d'un beau visage
> Ne veux feindre que l'amour...

l'autre :

> Si je perds bien des maîtresses
> J'en fais encor plus souvent

et la troisième :

> Vos beaux yeux sur ma franchise
> N'adressent pas bien leurs coups...

auraient été composées pour la belle rouennaise à la « voix ravissante ainsi que son visage ». C'est peut-être à ces chansons qu'il est fait allusion dans l' « excuse à Ariste ». Ainsi, seraient-elles demeurées sans musique, faute, de la part du poète, d'avoir consenti à « sur chaque tremblement ses syllabes [compter]... »

> ... tant son esprit alors contre lui révolté,
> en haine des chansons semblait l'avoir quitté...

Cependant, l'aptitude à la version musicale d'au moins l'une de ces chansons — « vos beaux yeux, sur ma franchise... » — trouve en 1661-62 une tardive confirmation : BACILLY la cite dans son recueil des « plus beaux vers qui ont été mis en chant ». Nous n'avons pu en retrouver l'air.

Aussi bien les vers de CORNEILLE mis en musique restent-ils assez rares pour ne se plus rencontrer avant 1668. Nous devons à Louis-Nicolas BLONDEL, de l' « Ordinaire de la musique de la Chapelle du roi et de la reine », un air de cour à 2 voix publié en 1668, au XIe livre des airs de cour [20]. Il est composé sur ce madrigal :

Mes soupirs vous ont dit plus de cent fois le jour
    Que je mourais pour vous d'amour.
Que me sert, belle Iris, de parler davantage ?
S'ils vous ont dit mon mal, pouvez-vous l'ignorer.
Hélas, si vous vouliez un moment soupirer,
    Que j'entendrais bien ce langage !

Cette petite pièce fut sans doute écrite dès 1658, pour La Du Parc à qui le poète adressa, en la désignant tantôt sous le nom d'IRIS, tantôt sous le nom de MARQUISE, un ensemble de vers galants.

Ce n'est certainement pas le musicien qui fut chargé par le poète, en 1668, de mieux attendrir la cruelle : l'air de BLONDEL parut quatre ans après l'adieu de CORNEILLE :

Je suis vieux, belle Iris, c'est un mal incurable...

Mais si CORNEILLE n'a pas conçu les paroles de son madrigal à l'usage d'un air, on y reconnaît pourtant l'un des thèmes passe-partout dont l'air de cour faisait alors grande consommation. On y remarque aussi une scansion bien ajustée au chant, l'emploi de mètres aptes à la musique et la pause sur le troisième vers, au milieu du sizain.

Nous n'avons aucune indication touchant à la rencontre BLONDEL-CORNEILLE. Il nous reste, du musicien de la Chapelle du roi sur qui les renseignements biographiques sont rares, quelques airs sérieux et à boire publiés entre 1668 et 1702 [21], mais surtout 11 motets à 2, 3 et 4 parties, avec b. c. [22], auxquels PHILIDOR l'aîné a trouvé assez d'intérêt pour les copier et mettre en ordre [23].

Supposons simplement que le choix de BLONDEL s'est porté sur l'une des rares pièces « musicables » d'un grand poète auquel il désirait associer son nom. La citation au recueil de BACILLY indique que cet air connut le succès.

Il est intéressant par l'importance mélodique donnée à la voix de dessus, — la basse suggérant l'accompagnement vocal ou instrumental, comme aussi par de souples et mouvantes modulations, d'une harmonie plus solide et plus riche que la plupart des airs de cour de l'époque. L'expression générale, délicate et mélancolique, est d'un charme certain.

Après 13 années sans trace de musique inspirée de CORNEILLE, voici la plus inattendue de toutes : les 3 premières stances du *Cid*, mises en airs, par M.-A. CHARPENTIER. Elles paraissent en trois livraisons successives, dans le *Mercure Galant* de janvier, février et mars 1681. La première est ainsi présentée par le gazetier :

> ... Je vous envoie une chose fort ancienne et pourtant toute nouvelle : ancienne pour les vers et très nouvelle pour l'Air. M. CHARPENTIER travaille sur les stances du *Cid* dont chaque mois il donnera un couplet...

la seconde :

> ... M. CHARPENTIER qui a demeuré trois ans à Rome en a tiré de grands avantages. Tous ses ouvrages en sont une preuve. Je vous envoie la suite de ce qu'il a commencé.

Et pour la troisième strophe, aucun commentaire.

Comment M.-A. CHARPENTIER eut-il l'idée si originale de mettre en musique les stances du *Cid* ? Depuis 1678, — et jusqu'en 1695 — il donne au *Mercure* un certain nombre d'airs avec ou sans b. c., bien faits pour plaire aux lecteurs de la gazette rédigée à l'époque par Donneau de Visé. Pour ce genre mondain il utilise des vers agréables et faciles, la plupart anonymes, et presque toujours de ton galant, coquet ou amoureux. Le choix du *Cid* semble une sérieuse exception, comme aussi la manière presque théâtrale que décèlent ces trois couplets. Quoi qu'il en soit et en dépit de l'ignorance où nous sommes des circonstances de cette curieuse composition, nous y trouvons des moyens d'expression qui semblent dépasser le cadre des airs mondains de l'époque, faire éclater, en quelque sorte, le moule traditionnel. L'activité théâtrale de M.-A. CHARPENTIER s'exerce depuis longtemps. Il sait en quoi consiste le style « dramatique » où son nom s'est associé à de grands poètes du théâtre profane, comme à de moindres, du théâtre religieux [24].

Il faut donc penser à quelque chose de délibéré dans ce choix si particulier. Sans savoir si M.-A. CHARPENTIER médita les intéressantes notations de CORNEILLE dans son *Examen d'Andromède*, il est à remarquer à quel point les trois couplets du *Cid* tels que le

musicien les a conçus se rencontrent avec les idées énoncées par le poète sur les stances et strophes irrégulières, où s'affirme son penchant pour la « diversité de la mesure et de la croisure des vers ». CORNEILLE souligne que ces libertés sont propres à exprimer :

... les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries...

et que cela :

... s'accommode merveilleusement avec les cadences inégales et les pauses qu'elles [les stances] font faire à chaque couplet...

Si CORNEILLE, intuitivement, s'approchait ainsi de très près de la « chose musicale », M.-A. CHARPENTIER, de son côté, avait senti que l'épanchement lyrique des stances du *Cid* appelait la musique. Des couplets récités aux couplets chantés, il n'y avait qu'un pas à franchir. Sans savoir que les stances du *Cid* trouveraient leur musicien, CORNEILLE, auto-critique rigoureux, avait blâmé le « trop d'affectation » accusé dans la dernière rime de chaque strophe où :

... les mots de *peine* et *Chimène*... marquent un jeu du côté du poète, qui n'a rien de naturel du côté de l'acteur...

de sorte qu'il eut été préférable d'employer :

... l'inégalité... [qui] sentirait [davantage] l'emportement et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide, et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour...

C'est donc à la traduction musicale de M.-A. CHARPENTIER, si libre et diverse dans les trois strophes des stances, qu'on doit la réalisation de ce que CORNEILLE cherchait pour rendre plus naturelles et plus expressives « les inquiétudes et les irrésolutions » du *Cid*.

Prenons en exemple la seconde strophe « Que je sens de rudes combats »... pour laquelle le musicien a noté une basse obstinée au rythme de chaconne. L'air proprement dit s'installe sur les quatre premiers vers. Le quatrième :

... l'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras...

se répète deux fois, avec des différences de tessiture ménageant un effet dramatique spécial à cette stance.

Vient le récitatif, appuyé au centre sur le dernier alexandrin de la strophe :

... réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme...

dont les chromatismes augmentent la tension de débit, jusqu'au premier hexamètre :

... ou de vivre en infâme...

jusqu'à la détente, sur le décasyllabe suivant :

... Des deux côtés mon mal est infini...

Et l'air reparaît sur les trois derniers vers « O Dieu, l'étrange peine... » etc.

Ainsi M.-A. CHARPENTIER, négligeant de s'asservir à la rime, a tiré un parti remarquable de l'irrégularité des mètres et, par la vérité de sa déclamation, mis en évidence « les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide... »

Chacun des couplets successivement publiés par M.-A. CHARPENTIER et sans doute composé de même, forme un morceau séparé qu'on peut détacher sans rupture. Cependant, les trois couplets réunis constituent une manière de « grand air dramatique », précédé ou coupé de récitatifs de style italien révisé dans le goût français. L'influence italienne ne semble pas contestable, surtout dans les passages où tantôt l'emportement, tantôt l'incertitude du récit, précipitent ou ralentissent la déclamation vocale. Influence marquée aussi dans un certain « pathétisme » d'expression ; mais, la personnalité, la distinction toute française de Marc-Antoine transparaissent dans les formules mélodiques où l'on chercherait en vain la moindre trace de « désespoir vulgaire ».

Les 3 strophes musicales du *Cid* se présentent, la première et la dernière avec basse chiffrée, la strophe médiane avec basse obstinée (rythme de chaconne) et ritournelle. Elles portent chacune leur expression particulière, dans la même tonalité d'ensemble — exception faite pour la cadence finale de la 3e — avec une originale et audacieuse harmonie, où passent de belles modulations. La déclamation, tout en s'appliquant à l'art du chant, tend vers le rythme de la parole, souple ou vigoureuse selon le sens du discours poétique, mais restant toujours d'une exactitude et d'un naturel parfaits. Des chromatismes accusés, jamais gratuits, servent à point les « déplaisirs, les troubles ou les irrésolutions » du *Cid*. Certains membres de vers — parfois un seul mot — se répètent, hors de toute convention, en une sorte de réalisme expressif qui souligne l'emportement de la passion.

Nous devons à la science et à l'amabilité de Denise LAUNAY la réalisation ci-après dont Marcelle CHARBONNIER avait déjà noté l'accompagnement pour le second couplet chanté par Bernard

COTTRET lors de notre communication. Pour faciliter l'interprétation, l'original, écrit pour voix de haute-contre (celle de M.-A. CHARPENTIER), a été abaissé d'un ton. Mais rien n'empêche de transposer encore, la couleur et l'expression ayant ici plus d'importance, à notre avis, que le ton original.

C'est l'année suivante — hasard ou fortune ? — que nous retrouvons associés CORNEILLE et Marc-Antoine CHARPENTIER. En 1682, les Comédiens Français — de toute apparence, pour faire pièce à QUINAULT-LULLY — décident de reprendre *Andromède*, seul grand ouvrage susceptible de rivaliser avec le nouveau genre de l'opéra.

La partition de DASSOUCY, oubliée ou perdue, est éliminée. Goûts et techniques ont évolué. La musique, en même temps que la décoration, devra donner son bain de Jouvence à cette seconde *Andromède*. M.-A. CHARPENTIER, compositeur de la troupe des Comédiens français, sera chargé par eux de la nouvelle partition. CORNEILLE, à l'époque de la reprise, a cessé d'écrire. Ses derniers vers, adressés au Dauphin (sur son mariage, 1680), traduisent une extrême lassitude :

> ... Quel supplice pour moi, que l'âge a tout usé,
> De n'avoir à t'offrir qu'un esprit épuisé !...

Il achève la révision de ses œuvres complètes pour l'édition qui verra le jour l'année même de la création de *Persée*, l'opéra de QUINAULT-LULLY, applaudi par une foule enthousiaste en avril 1682. La reprise d'*Andromède* a lieu en juillet. Le défi n'a pas été jeté en vain : la tragédie à machines et musique de M. DE CORNEILLE peut soutenir la comparaison avec son jeune rival *Persée*. Le compte rendu inséré au *Mercure* [25] souligne le succès d'*Andromède*. Mais il n'est pas nécessaire de lire entre les lignes pour constater que la meilleure part des applaudissements est dûe aux surprenants effets d'une mise en scène on ne peut plus attractive :

> ... cette belle tragédie... vient d'être renouvelée... avec beaucoup de succès... On a représenté le cheval Pégase par un véritable cheval, ce qui n'avait jamais été vu en France. Il joue admirablement son rôle et fait en l'air tous les mouvements qu'il pourrait faire sur terre...

Succès « personnel » du Pégase caracolant, attesté encore soixante ans plus tard :

> ... ce jeu de théâtre du cheval contribua fort au succès qu'eut alors cette belle tragédie. Tout le monde s'empressait de voir les mouvements de cet animal qui remplissait de mieux en mieux ses devoirs... [26]

La grande innovation de la reprise d'*Andromède*, ce fut donc le cheval vivant. En dépit de l'estime portée au compositeur de Mlle de Guise et des Comédiens Français, sa partition n'est pas remarquée. Auprès de LULLY bénéficiaire de longs dithyrambes (aux pages précédentes du *Mercure*), M.-A. CHARPENTIER fait figure de parent pauvre.

Pourtant, la place accordée à la musique est beaucoup plus importante qu'autrefois. De toute évidence, CORNEILLE l'a voulu ainsi. Attitude significative chez le vieux poète, piqué par le succès de l'opéra, et demandant à la musique d'aider au rajeunissement de son *Andromède* aux 32 ans d'âge. Nous n'avons pas à revenir sur l'étude pénétrante consacrée par ECORCHEVILLE à la partition de CHARPENTIER, dont il a transcrit la jolie scène galante du IIe acte, donnée à notre communication. Rappelons seulement qu'elle comporte, avec des symphonies multiples — préludes, ouvertures, intermèdes —, des passages chantés qu'allongent sensiblement les couplets et reprises notés sur le manuscrit musical [27]

Et, sur ce point, une observation paraît avoir échappé aux commentateurs d'*Andromède* : il s'agit des additions pratiquées par le poète pour la reprise de 1682. On ne semble avoir jamais prêté attention à la note citée sans commentaire par MARTY-LAVEAUX, d'après l'édition JOLLY [28].

> ... les Comédiens du Roi, entretenus par Sa Majesté, remirent en 1682 la tragédie d'*Andromède* sur leur théâtre rue de Guénégaud [29]... M. CORNEILLE fit alors quelques augmentations dans les vers que des comédiens et des comédiennes chantaient...

Où pouvaient être ces augmentations ? Elles ne figurent, à notre connaissance, dans aucune édition du théâtre de Corneille. Lui-même ne pouvait les publier dans la dernière — celle de 1682 — dont l'achevé d'imprimer, daté du 26 février, est antérieur de cinq mois à la reprise d'*Andromède* pour laquelle il composa ces vers supplémentaires.

On les trouve, tout simplement, dans la partition manuscrite de M.-A. CHARPENTIER. Nous livrons aux chercheurs d'inédits ce petit couplet galant, intercalé dans le chant de victoire de l'acte III, scène troisième, après la délivrance d'*Andromède : (Une de la suite du Roy)* :

Quand le danger presse une belle,
Qu'elle craint et languit,
Qu'une pâleur mortelle
La trouble et l'interdit,

Le péril devient nécessaire,
Tout doit en paraître charmant,
Et l'amant le plus téméraire
N'est pas le moins heureux amant.

Certes, voilà qui n'ajoute rien à la gloire de Corneille. Mais ces petits vers ne témoignent-ils pas de la peine prise par le vieux poète pour être au goût du jour dans le moment où l'on veut des airs en tout spectacle ? les acteurs en réclament : ils parlent ou chantent alternativement [30]. Vieillard « attendant la mort », CORNEILLE aurait donc fait pour *Andromède* ce qu'il abandonnait à QUINAULT dans *Psyché* onze années auparavant.

On observe encore chez le poète octogénaire la soumission — autrefois refusée — au meilleur ajustement des vers à chanter. Elle est attestée par les variantes assez nombreuses et jamais signalées, que porte la partition de M.-A. CHARPENTIER. Quelques-unes sont infimes, d'autres plus importantes. Nous les transcrivons intégralement [31]. Deux d'entre-elles méritent un commentaire. Seule exception, la première n'a rien à voir avec la musique : elle regarde l'actualité.

En 1650, le jeune roi avait douze ans et le sceptre était aux mains d'Anne d'Autriche régente. Le chœur du prologue chantait :

. . . . rochers battus des ondes,
Redites après nous . . . .
Louis est le plus *jeune* et le plus grand des rois.

Et reprenait, au second couplet :

C'est à vos soins, reine, qu'on doit la gloire
De tant de grands exploits...

Mais en 1682, le roi est dans sa 45e année, la reine-mère, morte depuis 16 ans. Apollon chante :

... Redites après *moi* . . . .
Louis est le plus *sage* et le plus grand des rois.

tandis qu'au second couplet le chœur reprend :

... D'un héros qu'en tous lieux a suivi la victoire
Célébrons à l'envi la gloire.

L'autre variante à remarquer concerne un vers qualifié de « ridicule » par VOLTAIRE [32], mais sans doute déjà moqué du vivant de CORNEILLE ; Vénus, en 1650, était ainsi saluée par le premier chœur de l'acte I :

Reine de *Paphe* et d'Amathonte...

En 1682, ce vers malencontreux s'améliore :

Reine *d'Eryce* et d'Amathonte...

Correction peut-être suggérée par le musicien, et trouvée sans peine au quatrième couplet où Corneille avait moins fâcheusement écrit :

Sur tes palais de Cythère et *d'Eryce*...

Avant de quitter Marc-Antoine CHARPENTIER collaborateur de CORNEILLE, il faut rappeler son « Ouverture du Prologue de *Polieute* pour le Collège d'Harcourt », qui figure au t. 17 des *Meslanges*. La musique, exclusivement instrumentale, fut sans doute destinée au prologue ajouté par l'un des professeurs du Collège pour une adaptation scolaire de la tragédie de Corneille. Les indications de pantomime rappellent l'usage, mis à la mode chez les Jésuites, d'intermédes chorégraphiques dans le théâtre religieux scolaire [33].

***

Quatre ans après la mort de CORNEILLE apparaît une curieuse traduction musicale de ses vers. On la doit à Bénigne de BACILLY

... prêtre de Basse-Normandie qui avait un génie admirable pour composer des airs français... il avait une espèce de musique naturelle qui lui fournissait de très beaux chants. Mais comme il n'avait pas assez de musique pratique, il était obligé de se servir de l'oreille et de la main d'autres pour les noter... (S. DE BROSSARD).

BACILLY, théoricien de l'art du chant, est souvent lu avec profit. BACILLY compositeur est à peu près ignoré. Les airs qu'il composa, associant volontiers son nom à ceux de poètes célèbres, comportent d'assez nombreux duos, où chacune des voix se meut dans une tessiture extrême. Il est difficile de partager l'avis de BROSSARD. BACILLY, avant tout préoccupé de technique vocale, semble avoir plus cherché que réussi. La mélodie lui est souvent rebelle ; quand elle se manifeste, il la malmène à plaisir. On dirait que tout lui est prétexte à expérience. Bref, rien de moins spontané que son art.

Avec tout cela, il demeure intéressant à explorer. Après 25 années de productions galantes ou précieuses, le voilà qui s'avise d'écrire des « Airs spirituels », l'œuvre de sa vie, à l'en croire...

Il dédie les deux volumes de son recueil, l'un à Mgr Harlay, Archevêque de Paris, l'autre au R. P. de La Chaize, Aumônier et Confesseur du Roi. Le titre, confirmé par la préface de 1688, rappelle qu'il s'agit d'une réimpression [34]. Nous n'avons pas trouvé trace des éditions précédentes.

BACILLY s'attribue bien des mérites dans sa préface :

« ... si ample et instructive qu'un des plus grands Ecrivains [35] de notre siècle a bien voulu dire dans une lettre qu'il m'a écrite qu'elle lui vaut des livres entiers d'instruction pour le chant... »,

et nous éclaire sur son dessein de ne pas « se retrancher à chanter du latin, ce qui n'est usité que dans les églises ». Il estime préférable de « s'étudier à chanter en sa langue naturelle », pour « le mouvement et l'expression conforme au sens des paroles... »

Mais il attaque la mauvaise habitude de mettre « des paroles spirituelles sur des airs qui courent dans le monde » :

« ... car ce changement de mots ne cadre plus avec le chant composé et ne fait qu'attirer le mépris de ceux qui n'ont déjà que trop de penchant à censurer les airs de dévotion, comme quelque chose de fade et d'insipide... »

Procédant autrement, il s'est mis à la recherche de « paroles propres à la modulation ». Mais la quête a été difficile. GODEAU, BREBEUF, ARNAULD D'ANDILY et autres excellents poètes n'ont pas prévu « que leurs vers dussent être mis en chant »... Ayant tout lu en matière de poésie chrétienne, il n'a trouvé son bien que dans les stances de l'abbé TESTU, hormis deux « madrigaux », l'un de l'abbé GODEAU, l'autre de CORNEILLE.

L'appellation est curieuse : il s'agit d'un psaume, pour GODEAU et, pour CORNEILLE, d'une strophe de l'*Imitation* :

Choix difficile à expliquer ; d'autant que le musicien a dû corriger le poète pour utiliser ses vers [36]. Le passage emprunté par BACILLY à l'*Imitation* traduite en vers français par CORNEILLE est celui-ci : [37]

C'est là des vrais savants la sagesse profonde ;
Elle est bonne en tous temps, elle est bonne en tous lieux,
Et le plus sûr chemin pour aller vers les cieux
C'est d'affermir nos pas sur le mépris du monde.
Ce dangereux flatteur de nos faibles esprits
Oppose mille attraits à ce juste mépris ;
Qui s'en laisse éblouir s'en laisse tôt séduire :
Mais ouvre bien les yeux sur leur fragilité,

Regarde qu'un moment suffit pour les détruire,
Et tu verras qu'enfin tout n'est que vanité.

BACILLY mutile la strophe et la corrige ainsi :

Des vrais savants la sagesse profonde
Est d'affermir ses pas sur le mépris du monde
Cependant ce flatteur de nos faibles esprits
Oppose mille attraits à ce juste mépris.
Qui s'en laisse éblouir s'en laisse tôt séduire,
Mais ouvrons bien les yeux sur leur fragilité,
Songeons qu'un seul moment suffit pour les détruire
Et nous verrons qu'enfin tout n'est que vanité.

Le résultat n'est pas convaincant. La traduction musicale donnée par BACILLY tient plus de la curiosité que de la réussite. Fidèle à son principe « ... que ces sortes d'Airs soient si approchants [que possible [des Airs du monde pour y être bien reçus... » il s'est appliqué aux recherches vocales pratiquées dans ses airs profanes : coulés, trilles, ports de voix. Non sans discrétion, cependant. En dépit d'étirements de nasales, d'appuis sur les diphtongues, il fait effort pour un syllabisme mieux adapté au style du texte, usant d'une diction plus sobre, plus naturelle que de coutume : ce qu'il appelle « la parole directement sur la note ».

Si son « adaptation » de CORNEILLE prête à critique, il n'en fait pas moins preuve de meilleur goût poétique que maints autres arrangeurs de chansons pieuses. Il faut tenir compte aussi de l'interprétation, dont la technique véritable nous échappe, et qui avait tant d'importance que « lui-même l'ayant montrée à quelques personnes », celles-ci « ont avoué qu'elles ne reconnaissaient plus les airs ».

Il ne nous est pas interdit de croire — selon les propres termes de Bénigne DE BACILLY, — que :

... la plupart des personnes ont écouté ses airs spirituels, non seulement avec plaisir, mais encore en ont appris beaucoup et préférablement aux autres chansons... [38]

***

Le dernier hommage rendu à CORNEILLE par un musicien de son siècle se trouve encore emprunté à ses vers religieux, et par un de ses homonymes : l'organiste Médéric CORNEILLE.

Les recherches entreprises pour découvrir un lien de parenté

entre l'écrivain et le compositeur n'ont pas abouti [39]. Médéric appartient à une famille de vinaigriers parisiens déjà établis au début du XVIIe siècle. Né vers 1660, notre organiste est le troisième des sept enfants de Charles CORNEILLE, « doyen de la communauté des Maîtres vinaigriers, verjutiers, etc., de Saint-Jean-en Grève ». Seul, Alexis son benjamin, sera musicien aussi [40]. Ses autres frères seront, comme leur père, vinaigriers ou marchands de vin.

La carrière d'organiste de Médéric CORNEILLE a pour étapes l'église Saint-Sauveur — où il est cité en 1686 — et Notre-Dame, dont il obtient la tribune en 1689, après la mort de Jean Racquet de qui, peut-être, il fut l'élève.

Il avait conservé la tribune de Saint-Christophe (sa paroisse) et la Madeleine, en la Cité. En 1692, il est à la tête des organistes, pour les premières escarmouches contre les prétentions des maîtres à danser. Il eut trois enfants : un fils qu'il déshérita, et deux filles musiciennes qui lui succédèrent dans les petites églises de la Cité.

Il se retira en 1730. On ignore la date de sa mort. Il habitait rue Saint-Christophe, aux environs du parvis de la Cathédrale, et fut sans doute logé par le chapitre de Notre-Dame [41].

Aucune pièce d'orgue de Médéric CORNEILLE ne nous a été conservée. De ce musicien d'église, il nous reste une dizaine d'airs sérieux et à boire, publiés de 1696 à 1724, et les 8 airs spirituels, tous d'un réel intérêt, parmi lesquels se trouvent deux pièces inspirées de vers de CORNEILLE.

Autant le choix de BACILLY nous a paru inexplicable, autant celui de Médéric CORNEILLE se justifie. Il est vrai qu'un organiste sait choisir un texte religieux. Néanmoins, ceux qu'il a retenus sont, de toute évidence, invitants à la musique.

Ils appartiennent à l' « Office de la Sainte-Vierge, traduit en français, tant en vers qu'en prose », publié en 1670 et dédié à la Reine. Ce recueil, qui fut loin d'obtenir la même audience que l'*Imitation*, — d'où, peut-être, l'ignorance de BACILLY — renferme quelques-uns des plus beaux vers de la poésie religieuse française.

Certaines strophes que CORNEILLE ne destinait sans doute pas à la musique, s'y prêtent à merveille. C'est précisément parmi elles qu'avec un goût très sûr l'homonyme du poète a fait choix de deux textes.

Ce sont, pour le premier, le psaume LXVI :

Jette un œil de pitié sur toute notre race,
Seigneur, pour la bénir, désarme ton courroux...

Et, pour le second — celui dont nous avons donné l'audition, sans doute la première en notre temps —, le Cantique des Trois Enfants :

Ouvrages du Très Haut, effets de sa parole,
Bénissez le Seigneur
Et jusqu'au bout des Temps, de l'un à l'autre pôle,
Exaltez sa Grandeur.

Des 20 strophes qui composent le cantique, Médéric en a retenu trois. Elles se chantent sur le même air. La mélodie, largement expressive, est d'une ligne simple et belle dont l'élan religieux et la pureté font pressentir la phrase haëndelienne. Si CORNEILLE l'eût entendue, il se peut qu'elle l'eût touché. L'air à 1 voix et b. c., de structure AA-B, présenterait la facilité d'un cantique, n'étaient quelques ornements, d'ailleurs très sobres. De diction syllabique, il offre un ajustement de la musique aux paroles, si parfait qu'à l'exemple d'un vêtement de bon goût, « on ne le remarque même pas ».

Cette œuvre de qualité, due à un musicien modeste, mais véritable, termine dignement le siècle où le nom du grand poète s'est trouvé réuni à des signatures musicales moins prestigieuses que la sienne.

Les idées de CORNEILLE, à l'exception d'événements qui ont pu modifier pour un temps son attitude, s'opposaient à cette manière d'adaptation que, bonne ou mauvaise, demeure toujours la « traduction » de la poésie en musique.

Et pourtant sa rythmique, son lyrisme et le je ne sais quoi où le musicien entend un appel, ont fait signe en son siècle même à des compositeurs dont la plupart ne nous ont intéressés qu'à ce titre.

Pour les siècles suivants, nous avons dressé la nomenclature des œuvres musicales inspirées de CORNEILLE. Elle n'est pas dans notre sujet d'aujourd'hui. Mais sa diversité, le chiffre qu'elle atteint, montrent non seulement CORNEILLE toujours vivant, mais encore son prestige sur les musiciens amis des beaux vers et le pouvoir d'invitation à la musique, qu'il refusait de s'accorder.

L. Maurice-AMOUR.

NOTES

1. Jules CARLEZ, *Pierre et Thomas Corneille librettistes* (s. l. n. d. — sans doute vers 1880) ; ECORCHEVILLE, *Corneille et la musique* (Paris, 1906) ; TIERSOT, *La musique dans la Comédie de Molière* (1er chap. consacré à Corneille), etc.

2. Publiées à la suite de *Clitandre* et sans doute composées à la demande de l'inspiratrice de *Mélite*, dame rouennaise belle de corps et d'esprit, pour qui, selon l'abbé GRANET (*Œuvres div. de P. Corneille*, 1738, p. 144), Corneille aurait écrit « plusieurs pièces de galanterie qu'il n'avait jamais voulu rendre publiques et qu'il brûla deux ans avant sa mort. » (Cité par MARTY-LAVEAUX, *Œuvres de Corneille*, 1862, t. I, p. 127).

3. M. Corneille avait été prié de composer des paroles pour être mises en musique mais il ne voulut pas se donner cette peine (Abbé GRANET, *op. cité*) ; voir MARTY-LAVEAUX, t. X, p. 75.

4. T. X, p. 58. Le chanteur Antoine MOULINIÉ (frère d'Etienne), le danseur MARAIS, et un des LA BARRE participaient au même ballet.

5. RENAUDOT, *Extraordinaire de la Gazette*, 8 mars 1647.

6. « On préparait force machines au Palais-Cardinal pour représenter à ce carnaval une comédie en musique dont M. Corneille a fait les paroles. Il avait pris *Andromède* pour sujet et je crois qu'il l'eut mieux traité à notre mode que les Italiens ». (Conrart à Félibien, lettre du 20 déc. 1647).

7. Le jeune roi était tombé malade ; puis ce fut, avec la Fronde, la fermeture des théâtres. Ce n'est qu'en octobre 1649, dans Paris apaisé, que Corneille, après le retour du roi, obtint le privilège de cinq ans pour le *Dessein d'Andromède*.

8. On avait conservé pour les assemblées, fêtes et spectacles de la Cour, la grande Salle de l'Hôtel de Bourbon que François Ier confisqua et rasa en partie, après la trahison du Connétable. Les agrandissements du Louvre par Louis XIV firent disparaître cette salle. L'Hôtel de Bourbon, qui se trouvait en bordure de Seine, occuperait aujourd'hui la partie sud-est de la cour carrée. La colonnade passerait à peu près au centre de la salle.

9. Cet auteur a quelque génie,
Ses airs me semblent assez doux,
Beaux esprits, mais un peu [jaloux,
Divins enfants de l'Harmonie,
Ne vous mettez pas en courroux :
Apollon aussi bien que vous
Ne les peut ouïr sans envie

10. DASSOUCY, *Rimes redoublées*, pp. 91-136.

11. A.-M. DASSOUCY, sur son *Ovide en belle humeur*.

12. CORNEILLE, *Examen d'Andromède*, 1660.

13. DASSOUCY. *Airs à 4 parties*, Ballard, 1653.

14. « L'un des plus fameux maîtres en l'art de musique ».

15. Premier discours sur le poème dramatique.

16. « Je la nommerais la plus belle [de mes tragédies] si la pompe des vers répondait au spectacle ».

17. LORET, *Muse historique*, 1er janv., 13 févr. et 3 déc. 1661.

18. *Mercure Galant*, 1695, p. 222.

19. *VIe l. des airs de diff. aut.*, Ballard, Paris, 1661.

20. *XIe l. des airs de cour de diff. aut.*, Ballard, Paris, 1668, fo 6.

21. *Recueils d'airs sérieux et à boire, de diff. aut.* Paris, Ballard, 1694-1703.

22. 11 motets à 1, 2, 3 et 4 part. avec la b. c., Paris, Ballard, 1671.

23. Motets copiés et mis en ordre par Philidor l'aîné, Versailles, 1697.

24. Sur M.-A. Charpentier, cf. Claude Crussard, *M.-A. Charpentier* (Paris, 1945) ; Borrel, *La vie musicale de M.-A. Charpentier, d'après le Mercure Galant*... (dans *XVII*e *siècle*, 1954, n° 21-22, pp. 433-441) ; Denise Launay, dans *M.G.G.* t. II.

25. Juillet 1682, pp. 359-360.

26. Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre Français*, t. XII, p. 321 (1745).

27. M.-A. Charpentier, *Mélanges*, t. 28.

28. Jolly, *Le théâtre de Pierre Corneille*, 1738 et 1747 (avertissement).

29. Aménagé sur l'ancien Jeu de Paume de l'Hôtel de Guénégaud, le théâtre occupait l'emplacement actuel de la rue Jacques Callot.

30. Indications de Corneille et notes de M.-A. Charpentier.

31. Variantes pour la reprise d'*Andromède* en 1682.

THÉATRE DE CORNEILLE (Février 1682)	PARTITION DE M. A. CHARPENTIER (Juillet 1682)

PROLOGUE

Cieux, écoutez ; écoutez mers pro- Et vous, antres et bois [fondes Affreux déserts, rochers battus des [ondes, Redites après nous d'une commune [voix Louis est le plus jeune et le plus [grand des rois.	*Id.* Et vous *habitants de ces bois* *Antres*, déserts, rochers battus des ondes, Redites après *moi* d'une commune voix, Louis est le plus *sage* et le plus grand des rois.
C'est à vos soins, reine, qu'on doit [la gloire, De tant de grands exploits Ils sont partout suivis de la victoire, Et l'ordre merveilleux dont vous [donnez ses lois, Le rend et le plus jeune et le plus grand des rois.	*D'un héros qu'en tous lieux a suivi la victoire,* *Célébrons à l'envi la gloire* Ils sont partout suivis de la victoire, *Sans cesse reprenons d'une commune* [*voix* *Louis est le plus sage* et le plus grand des rois.

ACTE I

Scène III

Reine *de Paphe* et d'Amathonte	Reine d'*Eryce* de d'Amathonte
Peux-tu voir que de la même onde Il ose naître un tel monstre après toi ? Que d'où vient tant de bien au [monde, Il vienne enfin tant de mal et d'ef- [froi ;	Peux-tu voir que de la même onde Il *puisse* naître un tel monstre après toi ? *Qu'un lieu où tant de biens sont venus dans le monde* *Produise tant de mal, nous donne tant d'effroi* ;

ACTE II

Scène I

O Ciel ! quel est l'heur d'un amant,	*Id.*
Si quand il en a l'assurance,	Si, *lorsqu'il* en a l'assurance

ACTE III

Scène III

Le monstre est mort, crions victoire	*Id.*
Victoire à tous, victoire à pleine voix	*Id.*
Addendum	Quand le danger presse une belle, Qu'elle craint et languit, Qu'une pâleur mortelle La trouble et l'interdit, Le péril devient nécessaire, Tout doit en paraître charmant, Et l'amant le plus téméraire N'est pas le moins heureux amant

32. Voltaire, 1769 (Éd. des *Œ. de Corneille*). — Il juge « les paroles » de ce vers « aussi ridicules que la musique », en attribuant la partition à Boësset, au lieu de Dassoucy.

33. Cf. Raymond Lebègue, *Les Ballets des Jésuites* (Revue des Cours et Conférences, avril-mai 1936).

34. Les airs spirituels de B. de Bacilly, dans un plus grand nombre et une plus grande perfection que dans les précédentes éditions, à 1 et 2 voix et b. c., à Paris, chez de Luine, 1688.

35. Nous n'avons pu identifier l'auteur de la lettre, peut-être imaginé par Bacilly.

36. « ... encore ai-je été obligé de retrancher ou changer plusieurs mots... »

37. *L'Imitation de J.-C.*, traduite et paraphrasée en vers français, livre premier, chap. I, strophe V.

38. Ajoutons que les Airs spirituels de Bacilly comportent une innovation : le prélude vocal, dont les chanteurs de l'époque se servaient, pour « se faire la voix », mais qui n'avait jamais été noté jusque-là. Bacilly écrivit lui-même les paroles de ces préludes. L'air pour Corneille n'en comporte pas.
Sur Bacilly. cf. Gérold. *L'art du chant en France au XVII[e] siècle* ; Prunières, *le Ballet de Cour*, etc.

39. Nous devons remercier ici M. Guy Duboscq, Conservateur adjoint au Directeur des Archives de France, M. Félix Raugel, M. Hardouin et M[lle] Benoit, qui ont bien voulu nous communiquer les documents et renseignements dont ils disposaient.

40. A l'Académie Royale de Musique de Marseille.

41. Sur Mérédic Corneille, cf. Hardouin, article sur l'Orgue de N.-D., in *L'Orgue*, n° 70, 1954, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE DE CORNEILLE AU XVIIe SIÈCLE

— Récit du Ballet de Bicêtre « Toi dont la course journalière... » (1632)
(musique non retrouvée).

DASSOUCY, 2 airs d'*Andromède*. (1650)
« Cieux, écoutez...
« Vivez, heureux amants... »
(*Airs à 4 parties*, Ballard, 1653 — Taille et Basse-contre).

Michel LAMBERT — Air pour la Reine « C'est trop faire languir » (1661)
(VIe l. *airs de diff. aut.* à Paris, chez Ballard, 1661, fo 32 — Air à 2 voix.

Louis-Nicolas BLONDEL — « Mes soupirs vous ont dit... » (1668)
(*XIe l. air de cours de diff. aut.*, Paris, Ballard, 1668, fo 6 — Air à 2 v.

Louis-Nicolas BLONDEL — « Vos beaux yeux sur ma franchise... » (1668).
(musique non retrouvée).

M.-A. CHARPENTIER — Trois strophes des stances du *Cid* (1681)
« Percé jusques au fond du cœur... (janv. 1681) }
« Que je sens de rudes combats... (févr. 1681) } *Mercure Galant*.
« Père, maîtresse, honneur... (mars 1681). }
(à 1 voix et basse chiffrée).

— Intermèdes pour *Andromède*. (1682)
(*Mélanges*, t. 28,)

BACILLY. « Des vrais savants, la sagesse profonde... »
Airs spirituels, 1re partie, Paris, Ballard, 1688).
(à 1 voix et b. c.).

Médéric CORNEILLE — « Jette un œil de pitié... (1699)
« Ouvrages du Très-Haut... »
(*Airs spirituels des meilleurs auteurs*, Paris, Ballard, 1699-1701, seconde partie, pp. 75 et 86.
(à 1 voix et b. c.)
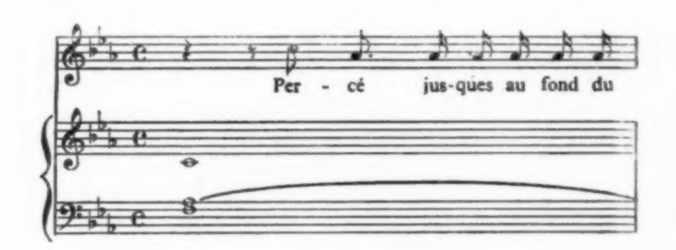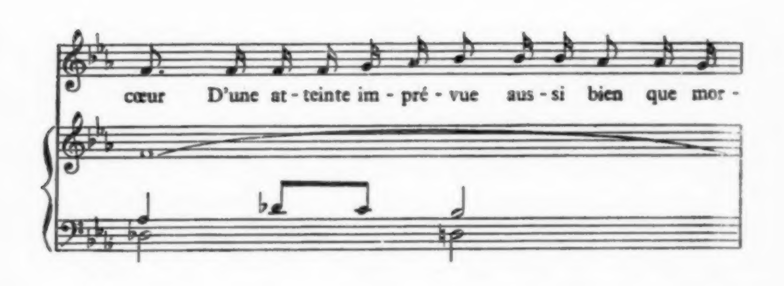
———

STANCES DU CID
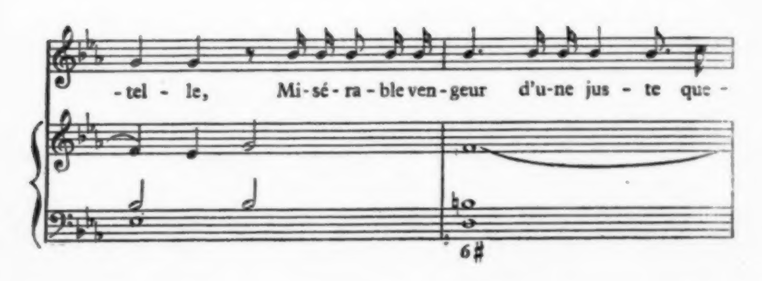
M. A. Charpentier
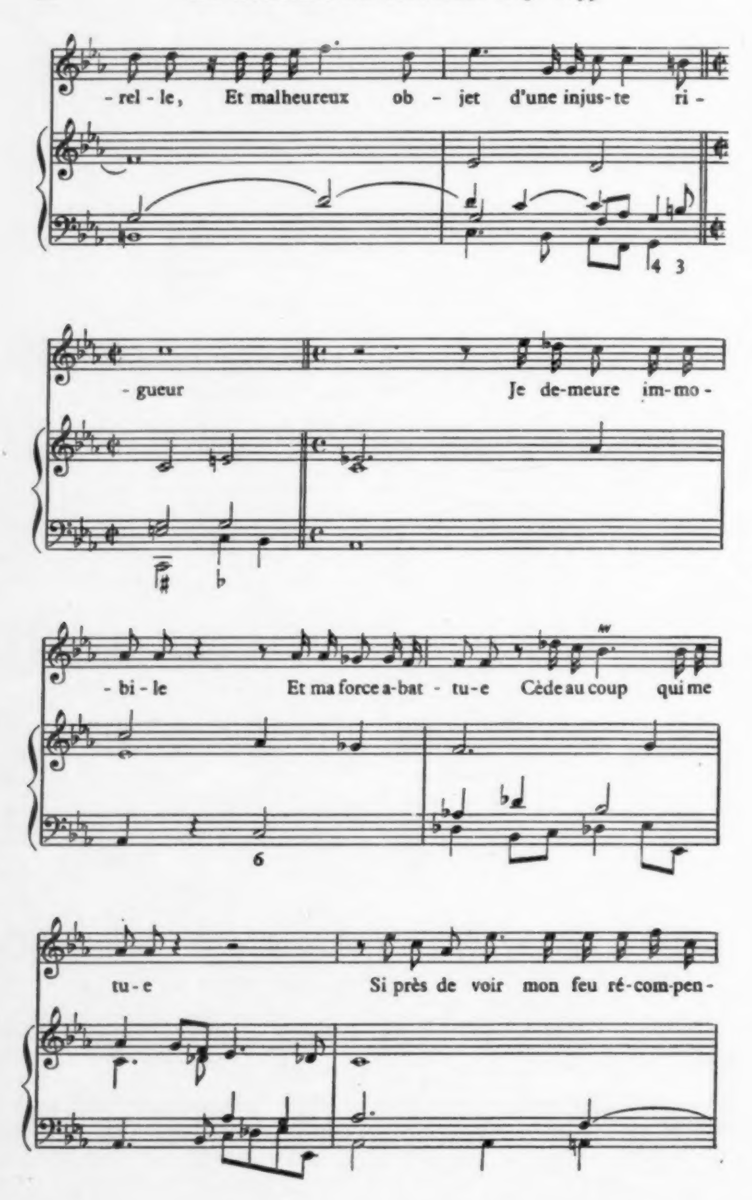
I
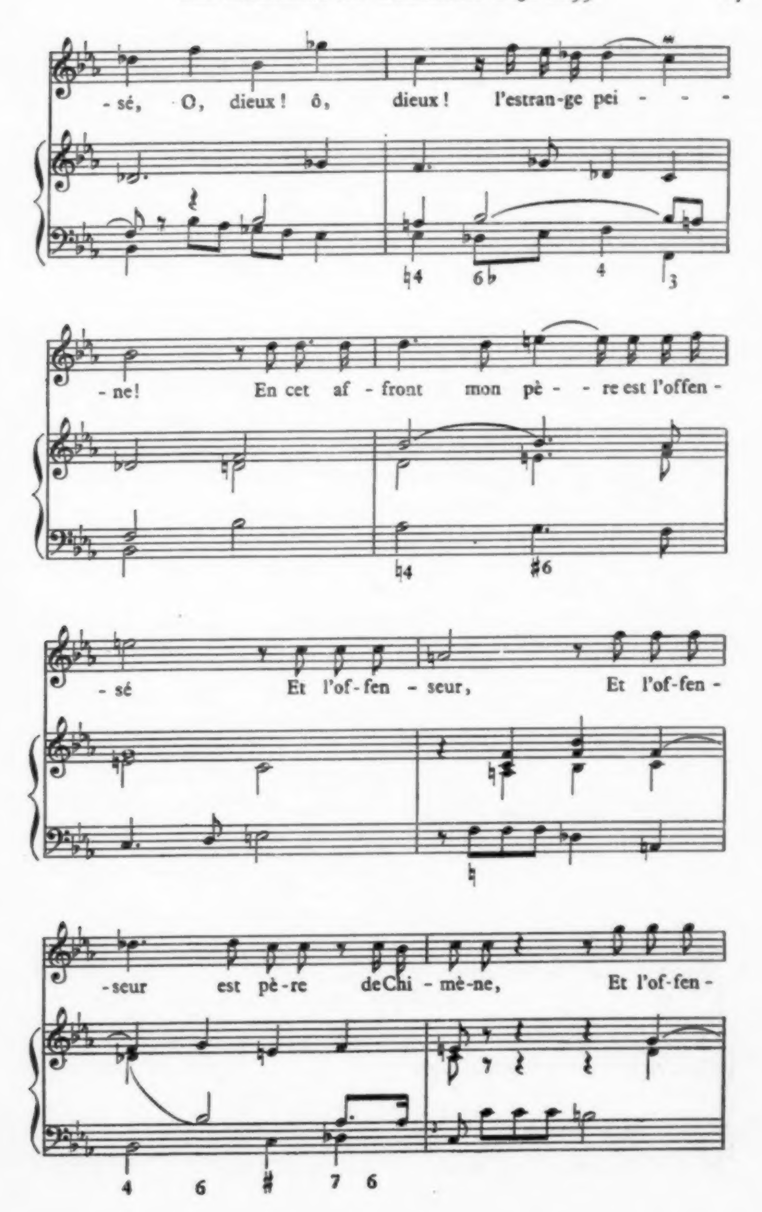
1 ton au-dessous de l'original) *Mercure*, Janvier 1681.
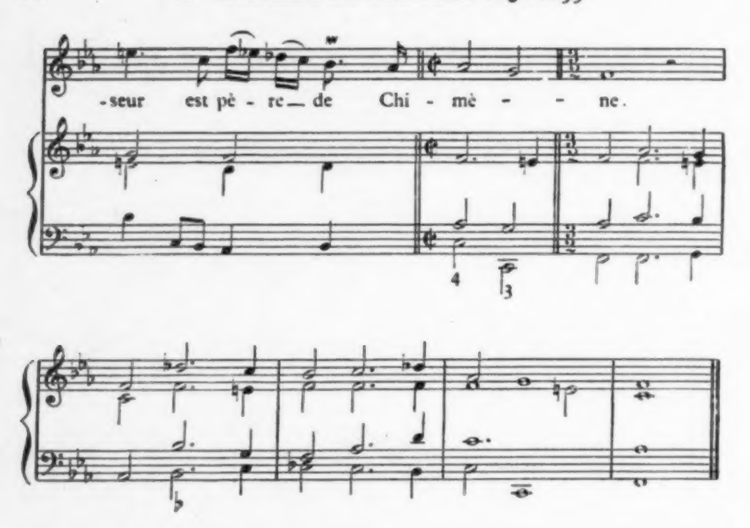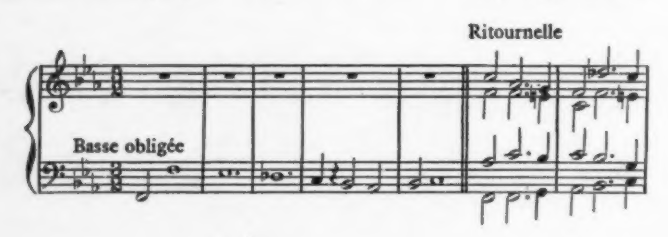







-rel-le, Et malheureux ob-jet d'une injus-te ri-
4 3
-gueur Je de-meure im-mo-
-bi-le Et ma force a-bat-tu-e Cède au coup qui me
6
tu-e Si près de voir mon feu ré-com-pen-
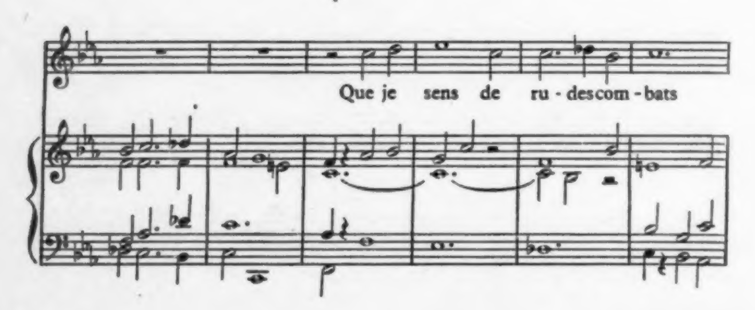

- sé, O, dieux! ô, dieux! l'estran-ge pei - - -
- ne! En cet af - front mon pè - - re est l'offen -
- sé Et l'of-fen - seur, Et l'of-fen -
- seur est pè-re de Chi - mè-ne, Et l'of-fen -
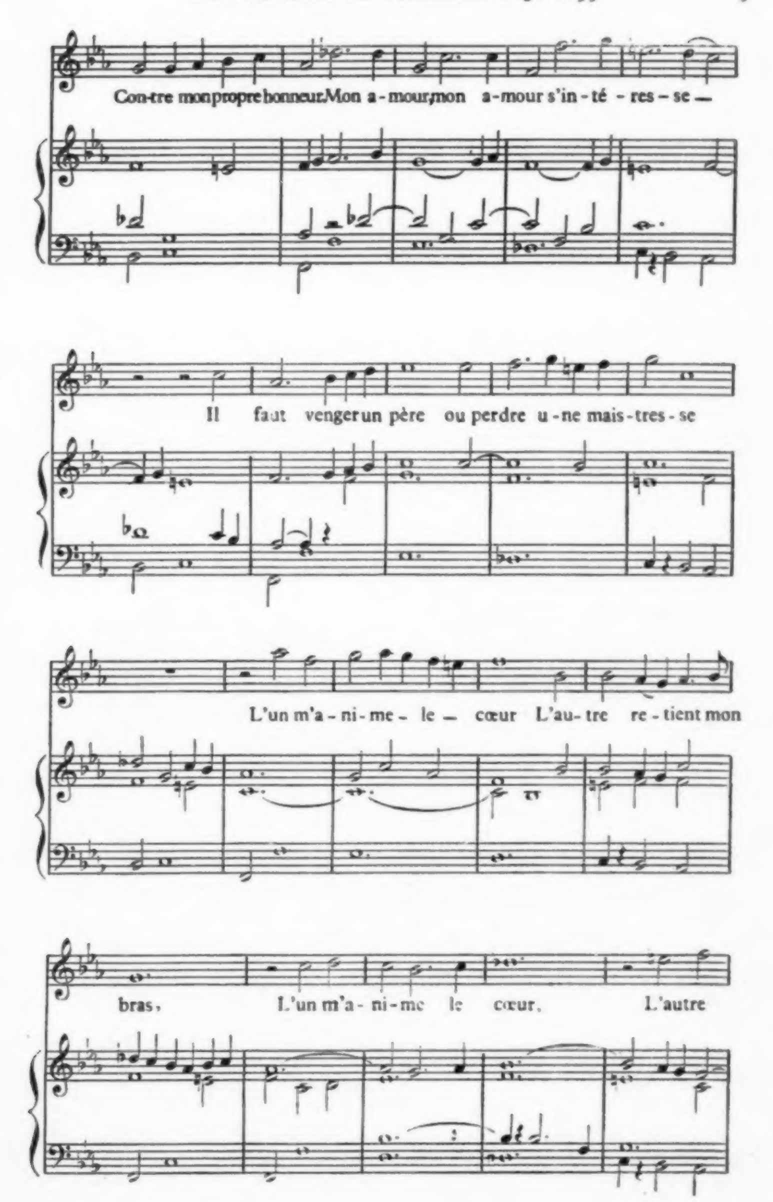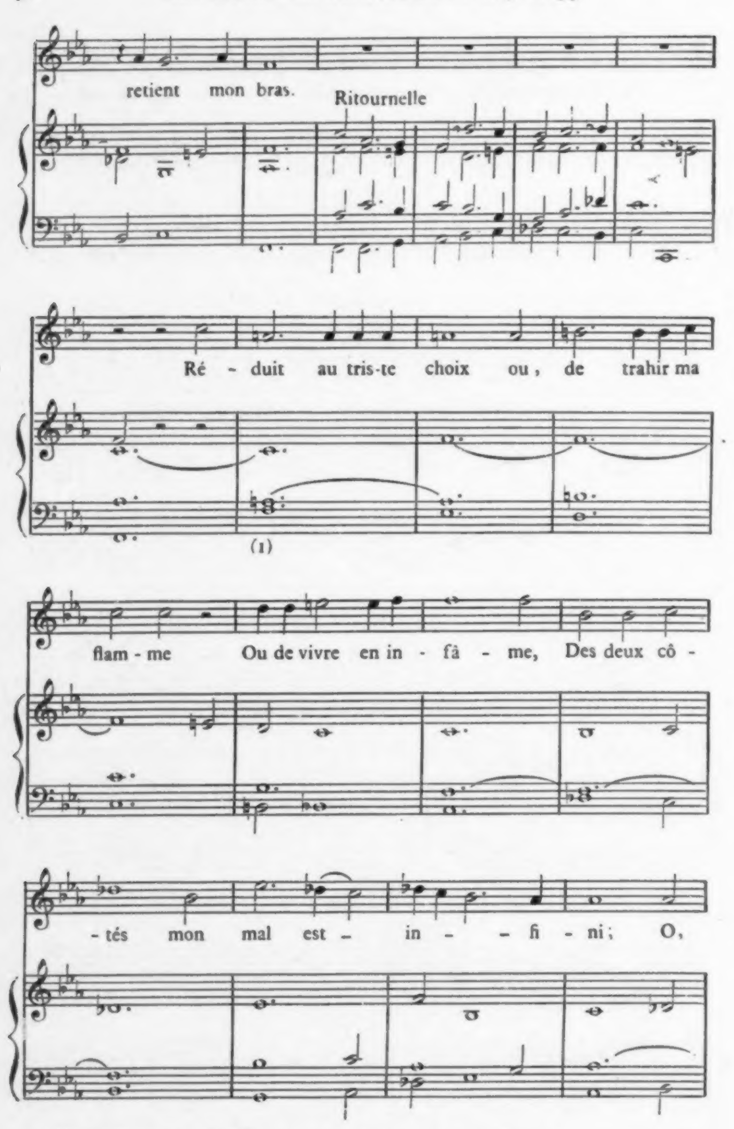


II

(1 ton au-dessous de l'original) *Mercure*, Janvier 1681.
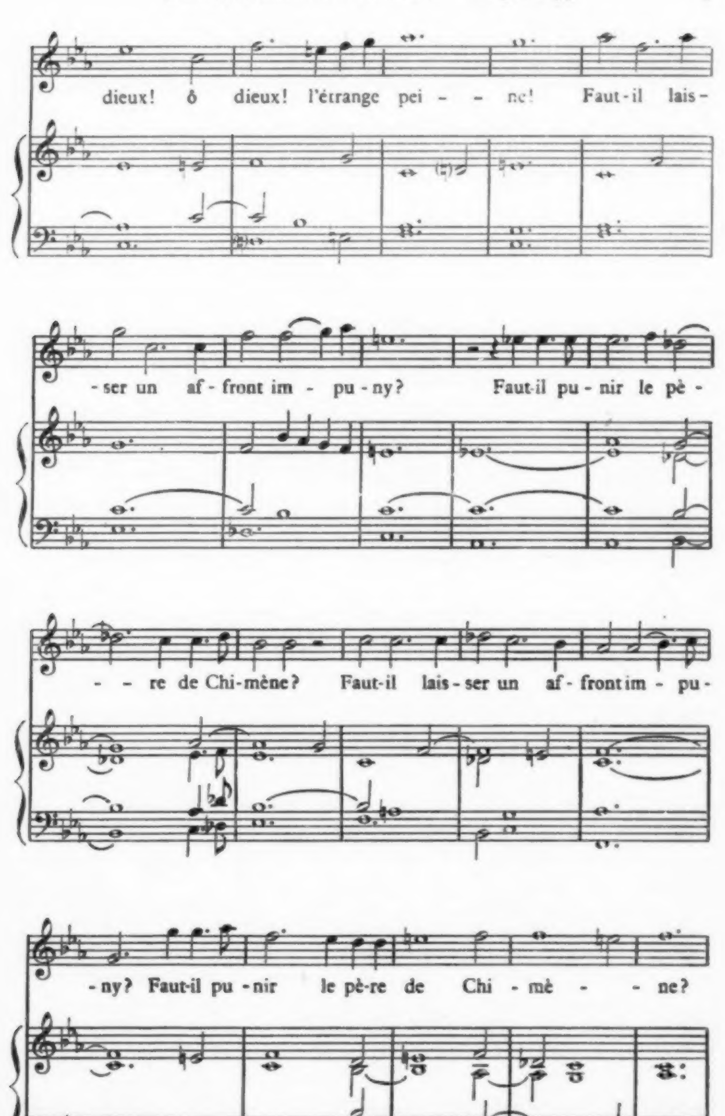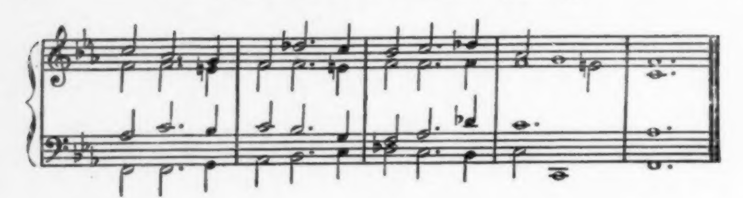





Con-tre mon propre bonneur.Mon a-mour,mon a-mour s'in-té-res-se
Il faut venger un père ou perdre u-ne mais-tres-se
L'un m'a-ni-me-le cœur L'au-tre re-tient mon
bras,
L'un m'a-ni-me le cœur,
L'autre
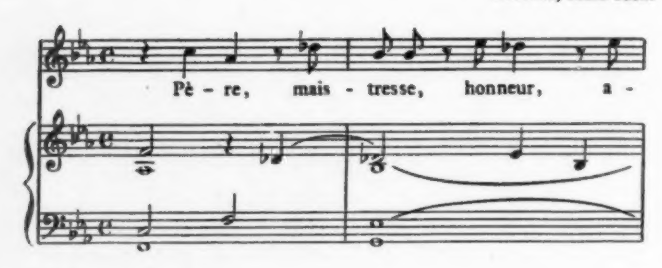


1) *Pour cette 2e partie de la 2e strophe, la basse n'est pas donnée.*
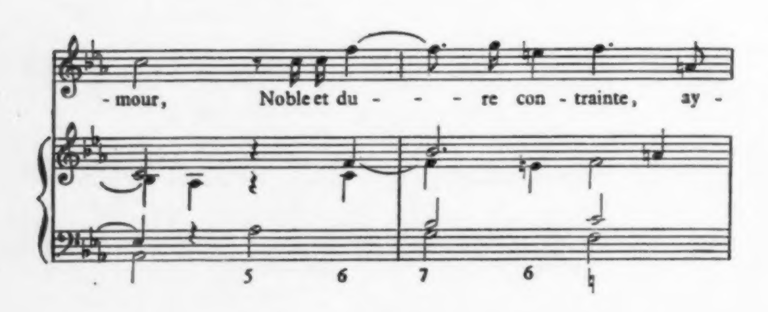

dieux! ô dieux! l'étrange pei - - ne! Faut-il lais-
-ser un af-front im - pu-ny? Faut-il pu-nir le pè -
- - re de Chi-mène? Faut-il lais-ser un af-front im - pu-
-ny? Faut-il pu-nir le pè-re de Chi - mè - - ne?
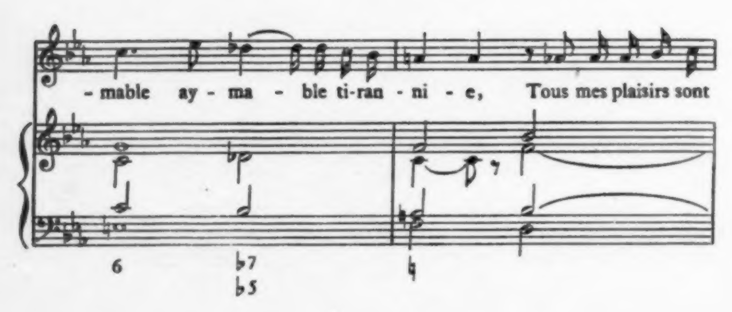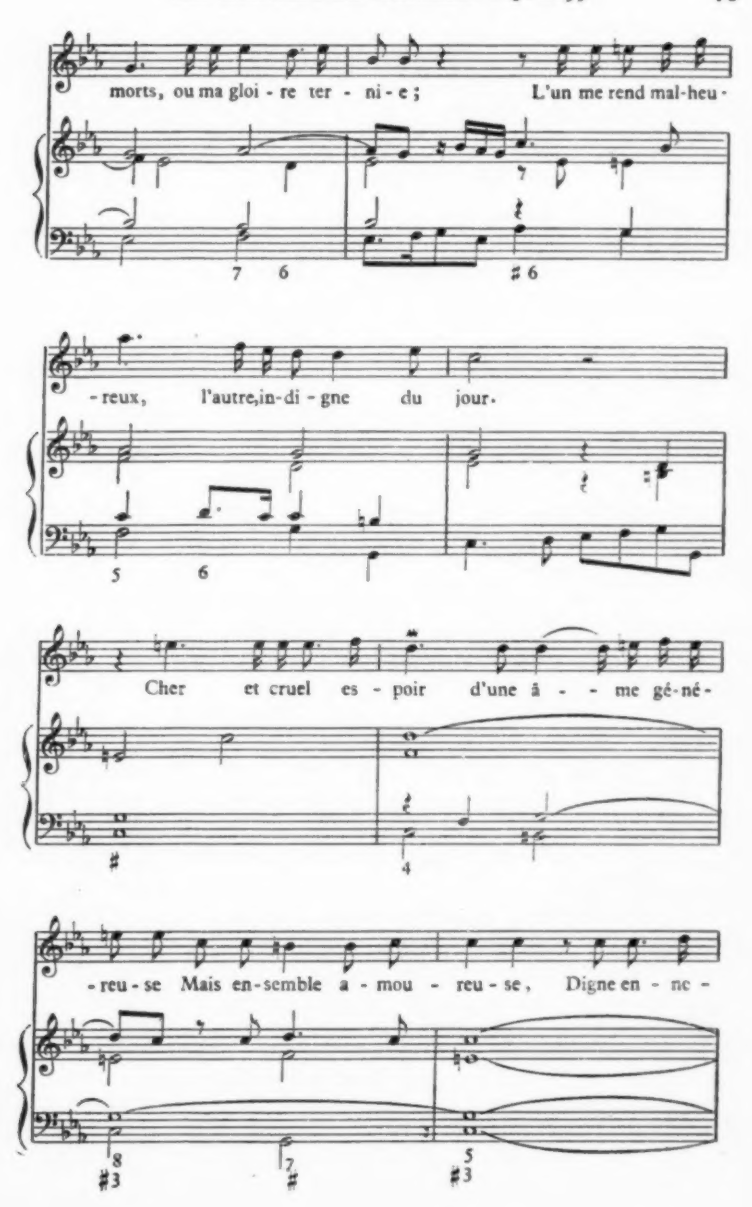


III
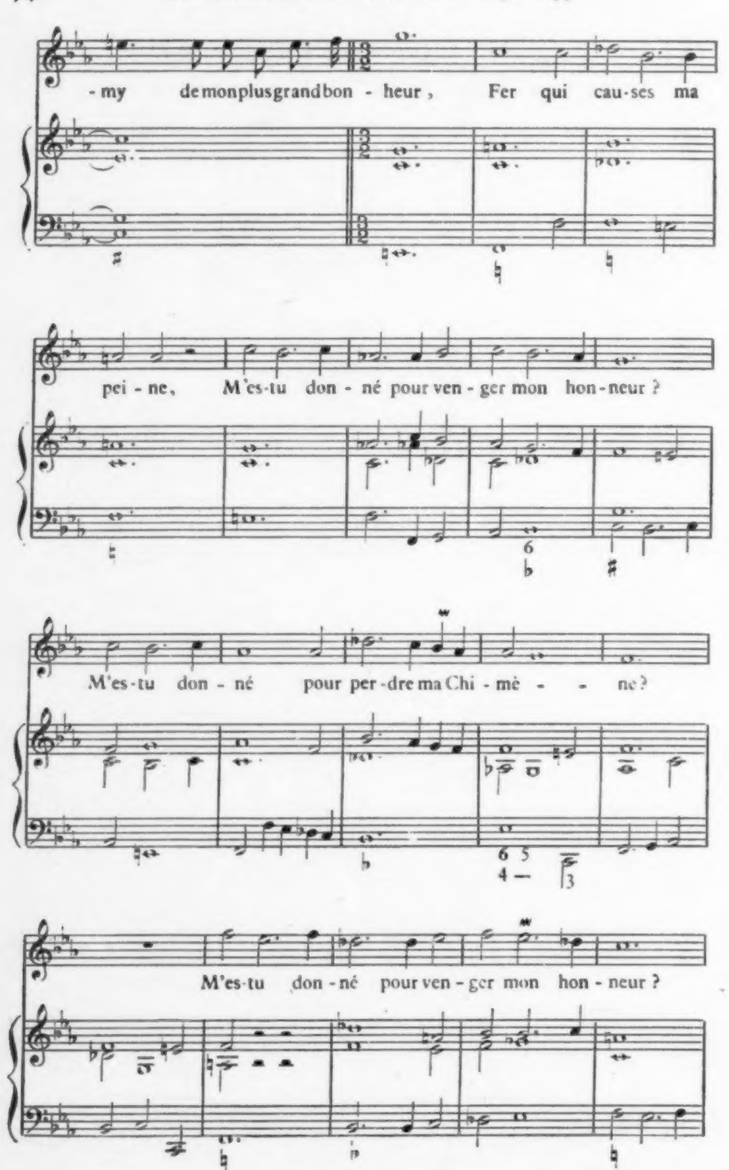
Mercure, Mars 1681.
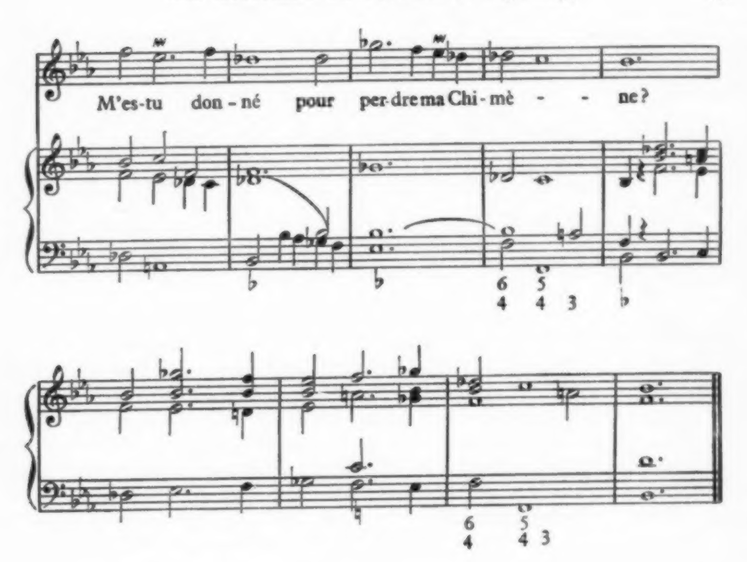







morts, ou ma gloi - re ter - ni - e ; L'un me rend mal-heu -
7 6 ♯6
- reux, l'autre, in - di - gne du jour.
5 6
Cher et cruel es - poir d'une â - - me gé - né -
♯ 4
- reu - se Mais en - semble a - mou - reu - se, Digne en - ne -
8 ♯3 7 ♯ 5 ♯3


-my de mon plus grand bon - heur, Fer qui cau-ses ma
pei - ne, M'es-tu don - né pour ven - ger mon hon-neur ?
M'es-tu don - né pour per-dre ma Chi - mè - - ne ?
M'es-tu don - né pour ven - ger mon hon - neur ?


M'es-tu don-né pour per-dre ma Chi-mè - - ne?
6 5
4 4 3
6 5
4 4 3

NOTES ET DOCUMENTS

UN ACTE INÉDIT DE FRANÇOIS COUPERIN

Comme Jean-Sébastien Bach, François Couperin disparut dans un âge assez peu avancé, en pleine possession d'un génie qui lui eût permis d'écrire encore bien des chefs-d'œuvre. Mais Couperin fut toujours de santé délicate et la maladie vint assombrir implacablement les dernières décades de sa vie. Dès 1713, dans la préface de son premier Livre de clavecin, il fit allusion à ses incommodités, qu'il évoquait de nouveau dans la préface du second Livre (1716). En décembre 1723, ne pouvant plus assurer régulièrement son service à Saint-Gervais, il avait cédé à son cousin Nicolas Couperin la survivance de l'orgue de cette paroisse.

Avec le temps, ses maux ne cessèrent de s'aggraver et en 1730 il dut suspendre la plupart de ses activités. C'est l'année où parut son quatrième Livre de clavecin. Comme il l'a conté lui-même dans la préface, l'édition de cet ouvrage lui avait coûté trois ans de peines et de souffrances. Ainsi diminué, le grand musicien dût résigner ses emplois à la cour : le voyage de Versailles, de Fontainebleau ou de Compiègne était au-dessus de ses forces.

On savait qu'il avait souhaité transporter à sa fille Antoinette-Marguerite sa survivance de claveciniste de la chambre du Roi et que, le 16 février 1730, Louis XV avait accordé à la jeune virtuose la faveur demandée [1]. On ignorait qu'au même moment Couperin renonçait également à toucher les orgues de la chapelle royale. En effet, un mois après que sa fille eût obtenu sa succession de claveciniste, Couperin se rendit le 19 mars 1730 chez son parent et voisin, maître François Crévon [2],

1. Arch. nat., O[1] 74, fol. 66 v°-67 ; l'acte a été publié par Ch. Bouvet (*Les Couperin* [Paris, 1919, in-8°], pp. 115-116).

2. François Crévon (1692-1763), d'abord avocat au parlement de Paris, exerça ensuite de novembre 1721 à novembre 1747 une charge de notaire au Châtelet. Il semble qu'il était parent de Marie-Anne Ansault, la femme de Couperin. En effet, lors du mariage de celui-ci le 26 avril 1689, on remarqua parmi les témoins de la mariée un certain François Crévon, marchand et juré vendeur de marée (voir : M. Antoine, *Autour de François Couperin*, dans *Revue de Musicologie*, t. XXIV [1952], pp. 109-127). D'autre part, en parcourant les répertoires des minutes dressées par le notaire Crévon, on relève de nombreux actes passés par des membres de la famille de Madame Couperin : des Thierry, des Daumont, des Marandon, des Ansault, etc. Il paraît donc raisonnable de supposer que ce notaire était cousin de Couperin ;

notaire à Paris place du Palais-Royal. Et là, par acte signé de sa main, il céda l'exercice et la survivance de sa charge d'organiste de la chapelle du Roi à l'un de ses confrères — probablement aussi son ami — à Guillaume Marchand, organiste de l'église Notre-Dame de Versailles, qui l'avait déjà suppléé plus d'une fois.

Nous publions ci-après cet acte de cession [1], qui nous présente la dernière signature connue de l'illustre compositeur. Signature émouvante : si elle est en effet exactement semblable à celle qu'il apposait moins de deux années plus tôt sur le bail de son appartement et que nous avons reproduite ici-même [2], elle trahit en même temps dans le geste graphique une hésitation, une gêne et comme un tremblement, qui traduisent la fatigue et l'affaiblissement du grand Couperin.

Michel ANTOINE.

Par devant les conseillers du Roy, notaires au Châtelet de Paris, soussignéz, fut présent sieur François Couperin, organiste de la chapelle du Roy pour servir pendant le quartier de janvier, demeurant rue neuve des Bons-Enfans, paroisse Saint-Eustache, lequel, par reconnoissance de ce que sieur Guillaume Marchand, organiste de la paroisse de Versailles [3], a servy pour luy jusqu'à ce jour à l'occasion de ses infirmitéz, a, par ces présentes, sous le bon plaisir de Sa Majesté [4] et l'agrément de M. l'évesque de Rennes [5], seddé et transporté aud[it] sieur Guillaume Marchand la survivance de sad[ite] charge d'organiste de la chapelle pendant le quartier de janvier, à la charge par led[it] sieur Marchand de servir pendant led[it] quartier de janvier de chacune année, sans pouvoir prétendre aucuns appointements, honneurs, prérogatives, prééminences, ny autres choses attribuéz à lad[ite] charge qu'après le déceds dud[it] sieur Couperin, qui consents que toutes lettres et brevet de survivance soit accordé aud[it] sieur Marchand ausd[ites] charges et conditions cy-dessus spécifiées, prom[ettant] etc., ob[ligeant] etc., ren[onçant] etc. Fait et passé à Paris, ès estudes, l'an mil sept cent trente, le dix-neuf mars, et a signé

COUPERIN.

BILLEHEU. CRÉVON.

---

au surplus, c'est lui encore qui dressera en 1733 l'inventaire après décès du musicien (voir : M. ANTOINE, *ibid.*).

1. Arch. nat., Min. cen., XC, 340.
2. Voir : M. ANTOINE, *article cité*, p. 113.
3. Guillaume Marchand (1694-1738) avait succédé à son père Jean-Noël (1666-1710) à la tribune de l'église Notre-Dame de Versailles (voir : F. RAUGEL, *Les anciens buffets d'orgues du département de Seine-et-Oise* [Paris, 1926, in-8°], p. 20).
4. Cette survivance fut agréée par Louis XV, car ce fut effectivement G. Marchand qui, six semaines après la mort de Couperin, fut nommé à sa place organiste de la chapelle du Roi, par brevet donné à Fontainebleau le 29 octobre 1733 (Arch. nat., O[1] 77, fol. 27). Le successeur de G. Marchand à l'orgue de la chapelle du Roi fut Calvière, nommé par brevet du 6 janvier 1739 (Arch. nat., O[1] 83, fol. 5).
5. Charles-Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil († 1732), sacré évêque de Rennes en 1725, avait acquis en 1716 du cardinal de Polignac la charge de maître de la chapelle-musique du Roi.

LULLY

D'APRÈS L'INVENTAIRE DE SES BIENS

Lully mourut le 22 mars 1687 dans la maison qu'il avait fait construire au faubourg de la Ville l'Évêque, paroisse de la Madeleine, aux portes de Paris [1]. Son notaire, Simon Moufle, qui avait rédigé le testament de l'illustre musicien peu avant son décès, revint dès le 5 avril pour procéder à l'inventaire de ses biens à la demande de Madeleine Lambert, sa veuve.

Cet inventaire, aujourd'hui aux Archives Nationales, a été utilisé par l'architecte Radet pour l'histoire du bel immeuble, construit aussi par Lully, à l'angle de la rue Sainte-Anne et des Petits-Champs, qui existe encore. Mais de cet important document, nombre de renseignements restés inédits sont cependant à recueillir, car ils font connaître le décor dans lequel Lully passa les dernières années de sa vie, son mobilier, ses œuvres d'art, même sa garde-robe, et permettent de préciser ce que l'on sait déjà de la personne du grand compositeur.

En commençant, comme d'usage, par la cave pour finir à la hauteur des toits, le notaire inventoria tout ce qui se trouvait dans les chambres visitées. Malheureusement, il y a tant d'imprécision dans l'itinéraire qui fut suivi, qu'il est impossible de reconstituer d'une manière certaine la disposition des pièces de cette maison dont nous n'avons plus les plans primitifs.

Nous reconnaissons toutefois que, comme aujourd'hui, le principal corps de logis s'élevait en bordure de la rue et comportait trois étages. Il se prolongeait par deux ailes se faisant vis-à-vis et encadrant la cour. Elles étaient jointes à leurs extrémités par un bâtiment bas, qui contenait l'écurie et la remise et limitait la cour. Un jardin avec une orangerie faisait suite. C'était donc une importante et vaste maison.

L'inventaire nous révèle que dans la cave il ne s'est trouvé qu'un demi muid de vin de Bourgogne rouge ; c'est bien peu, si l'on se souvient que Lully était fort intempérant. Faut-il en conclure que lorsqu'il s'enivrait avec ses amis, ce n'était pas chez lui ?

Le grand salon est signalé au premier étage, prenant vue sur la cour. Son mobilier n'était pas abondant mais somptueux et bien au goût du jour : une table de marbre sur pieds de bois sculpté et décoré de figures dorées, deux guéridons à peu près semblables, une grande glace, une « couche » à hauts piliers et, sur la cheminée, une garniture de neuf petites pièces de faïence de Delft de notable valeur.

La chambre de Lully, celle où il est mort, était au second étage. Le lit à hauts piliers, en bois de chêne, était surmonté de quatre pommes

1. Il l'avait fait construire sur un terrain acquis par lui le 5 octobre 1682, et s'y était installé à la fin de 1683.

garnies de houppes. Toutes les garnitures du lit (rideaux, cantonnières, bonnes grâces, fond et dossier) étaient en damas rouge et aurore, c'est-à-dire jaune assez vif.

Près du lit se trouvait un bureau en noyer avec tiroirs. Peut-être est-ce celui dont Lully se servait de préférence, alors que dans d'autres pièces de la maison il avait à sa disposition deux autres bureaux plus luxueux en marquetterie de cuivre, d'étain et d'écaille, provenant probablement de l'atelier des Boulle.

Deux fauteuils et quatre chaises couverts de moquette « à la turque », une table dont le tapis était de même tissu, complétaient le mobilier de la chambre de Lully. Les murs étaient ornés de sept pièces de tapisserie des Flandres.

Aucun instrument de musique n'est signalé ici. Pas même un violon, et l'on se souvient de ce que déclarait Lecerf de la Vieuville : « Du jour que le roi le fit son intendant de sa musique, Lully négligea si fort son violon qu'il n'en avait même pas chez lui. » Cette affirmation est donc parfaitement exacte. Le même auteur raconte que Lully ne composait la musique d'un opéra qu'après en avoir appris presque par cœur le livret de Quinault : « Il s'établissait alors à son clavecin, sa tabatière sur un bout, et toutes les touches pleines et sales de tabac, car il était fort mal malpropre. » Ce clavecin, le voici. Il est dans la chambre à côté : « un clavecin dont l'étuy est de bois de sapin, posé sur son pied de bois de noyer à trois colonnes torses ». Cet instrument à l'aide duquel Lully composa sans doute de nombreux opéras, ne fut prisé que trente livres.

Au même étage se trouvaient l'appartement de Madame Lully où il n'y a guère à signaler que quelques petits tableaux et estampes à « sujets de dévotion », ainsi que la chambre de son gendre Francini ornée de six tableaux sur toile représentant « des bergères, des labours et des animaux ».

Tout à côté, dans l'aile gauche de la maison, se trouvait le salon où, sans doute, Lully recevait ses hôtes. Sa décoration était luxueuse. On voyait aux murs trois tapisseries d'Audenarde à petits personnages et deux pièces des Gobelins représentant l'une une chasse, l'autre une bacchanale, dans un cadre de bois sculpté et doré. On y voyait aussi quatre tableaux peints à l'huile représentant les quatre saisons, mais dont l'inventaire n'indique pas l'auteur. Lully avait dans ce salon un second clavecin, d'apparat celui-là, car il était peint « façon de la Chine ». Le style décoratif chinois, mis à la mode par les importations de la Compagnie des Indes, était très apprécié à la fin du XVIIe siècle.

A l'extrémité de cette aile gauche, dans un cabinet ayant vue sur le jardin, il faut signaler « un grand tableau représentant une dance et noce de village » et un autre tableau représentant « trois figures, dont celle du milieu tient un luth en main ». Il est bien regrettable qu'aucun nom d'auteur ne soit indiqué, qui permettrait d'identifier et peut-être même de retrouver ces œuvres d'art.

Lully était riche en tapisseries. Elles n'étaient pas toutes exposées.

Il est fait mention en effet dans le « garde-meuble » d'une tenture de tapisserie de verdure d'Audenarde en neuf pièces, estimée mille livres, d'une autre tenture des Gobelins en quatre pièces représentant une bacchanale, prisée quinze cents livres, d'autres tentures de brocatelle de Venise et de damas de Lucques. Elles voisinaient en cet endroit avec un « lit d'ange en impérial » à bas piliers de bois doré, estimé mille livres.

Dans l'inventaire on cherche vainement l'énumération ou même la simple mention des livres et des partitions laissées par le défunt. Nulle part il n'est question de musique gravée ou manuscrite, italienne ou française. Lully cependant possédait ses œuvres reliées en veau et timbrées à ses armes. Il devait conserver aussi des esquisses de sa main utilisées ou non [1], des copies faites par Lalouette ou Colasse des œuvres de Rossi ou de Cavalli. De ces partitions, nous connaissons au moins douze conservées à la Bibliothèque Nationale. Elles portent toutes uniformément à la page du titre la note manuscrite : « Donnée par Mme de Lully au R. P. Chérubin, augustin déchaussé du couvent de Paris en 1689 pour leur bibliothèque [2]. » On sait que dans une chapelle de ce couvent, aujourd'hui église Notre-Dame-des-Victoires, Lully avait été enterré deux ans auparavant. Son mausolée dans le bas-côté gauche s'y voit encore. Quant à la bibliothèque des Augustins, Dezallier d'Argenville au XVIIIe siècle la signale comme « curieuse par un nombre de livres assez considérable [3] ». Les religieux avaient à cœur sans doute de posséder quelques œuvres du grand homme dont ils conservaient le tombeau. Sinon, on s'expliquerait mal ce qu'Armide, Thésée, Bellérophon et l'Amour triomphant viendraient faire dans un monastère.

Si nous ne connaissons pas l'étendue et la composition de la bibliothèque de Lully, nous sommes exactement informés du contenu des armoires de sa garde-robe. Bien qu'il fût souvent négligé et malpropre, Lully avait de fort beaux habits. Ainsi ce juste au corps et veste de velours noir, doublés de satin et accompagnés d'une culotte couleur de souris. Les boutonnières étaient brodées d'or filé. Un autre juste au corps était couleur de musc, brodé d'argent ainsi que la veste, aux manches, aux poches et aux boutonnières. Un troisième, en drap d'Angleterre couleur de café, était lui aussi couvert de broderies d'or. Quatre autres étaient moins somptueux, en drap noir ou brun, en camelot gris de Hollande, en ras de Gênes gris doublé de taffetas.

Lorsqu'il sortait, Lully jetait sur ses épaules un manteau de camelot brun, doublé de panne grise assez simple, mais brodé d'or. Il choisissait l'une de ses trois paires de gants dont deux à franges d'or, l'autre à franges

---

1. Notamment pour *Achille et Polyxène*, tragédie lyrique terminée par Colasse et jouée à l'Opéra le 7 novembre 1687, huit mois après la mort de Lully.

2. Partitions gravées d'*Acis et Galathée*, d'*Amadis*, *Armide*, *Atys*, *Bellérophon*, *Persée*, *Phaéton*, *Roland*, *Thésée*, *l'Idylle sur la Paix*, et des ballets *le Temple de la Paix* et *le Triomphe de l'Amour*.

3. Environ 30.000 volumes, au milieu du XVIIIe siècle.

d'argent, et il portait en bandoulière l'une de ses trois épées, dont les gardes étaient d'argent, de vermeil ou « de deuil ».

Nous apprenons enfin que Lully avait seize chemises garnies de dentelles aux poignets, autant de caleçons, treize chemises de nuit, dix camisoles, six chaussons et deux bonnets de nuit. Il possédait enfin sept mouchoirs « à moucher » ; cinq cravates et deux paires de manchettes en dentelle d'Angleterre.

Après les armoires, le notaire se fit ouvrir les coffres-forts. Lully en avait trois, dont l'un dans sa chambre. Il y conservait, bien serrés dans des sacs, des livres d'or et d'argent, des écus, des pistoles qui valaient une somme considérable, sans parler des perles et des diamants [1]. Quant à l'argenterie, composée de 83 assiettes, 28 cuillères, 24 fourchettes, 14 plats, de bassins, de saucières, d'encriers, de chandeliers, de flambeaux, tous poinçon de Paris, elle valait au moins 16.707 livres.

Tout en haut de la maison de Lully et dominant la toiture, s'élevait un *donjon*. On appelait ainsi un petit pavillon établi, explique l'*Encyclopédie*, « pour jouir de quelque belle vue ». Une seule chambre y était ménagée, dont les murs étaient tendus de brocatelle, ainsi que le mobilier. C'est ici que logeait Colasse, qui collaborait avec Lully à l'orchestration de ses derniers opéras. Aucun instrument de musique n'y est cependant signalé.

Enfin, à l'extrémité de la maison, au delà de la cour, de la remise et de l'écurie s'étendait le jardin avec son orangerie. Dans des vases de faïence poussaient des lauriers roses, des pieds de myrrhe, des jasmins d'Espagne, et, dans des caisses, des orangers, des grenadiers à fleurs doubles et à fruits, et même deux figuiers.

Dans un autre immeuble, qu'il avait fait construire à l'angle des rues Sainte-Anne et des Petits-Champs, Lully avait aussi un élégant mobilier. Sans doute était-il à l'usage de son beau-père, Michel Lambert, qui y vivait encore. Il se composait, notamment, de six fauteuils, table et guéridons peints « façon de la Chine », de tentures de tapisserie, de très belles étoffes conservées dans la garde-robe, enfin de deux tableaux représentant le roi et la reine.

Lorsqu'il se rendait à Versailles pour une représentation d'opéra, un concert ou tout autre cause, Lully utilisait un petit logement qui lui avait été attribué à la grande écurie. Il se composait de deux pièces, une chambre et une cuisine, dont le mobilier était assez simple mais confortable semble-t-il : deux tables de sapin, douze chaises « en perroquet », un fauteuil et un lit à hauts piliers, avec garnitures de drap brun

---

1. « Une croix composée de 17 diamants à facette. Une boeste à portrait où est celui de Monsieur le Duc de Savoie peint en émail, enrichie de treize gros diamants à facette et de cinquante six petits diamants aussy à facette...
Six anneaux avec gros diamants...
Un collier de trente perles...
Une paire d'attaches formées d'un gros diamant, 2 moyens, 36 petits... ».

et franges multicolores. Aux murs, six pièces de tapisserie des Flandres, trois tableaux peints sur toile [1] et un miroir.

Ici se termine l'inventaire des meubles et objets personnels que Lully avait possédés. Mais il s'en faut que la liste et l'estimation de ses biens soient terminées. Lully en effet se considérait comme le propriétaire des décors, costumes, accessoires de toutes les pièces récemment montées par lui à l'Académie royale de musique et conservées à l'Opéra. On sait que ce théâtre était installé dans l'aile droite du Palais-Royal, à l'angle de la place et de la rue actuelle de Valois. Mais pour l'évaluation exacte de ce matériel théâtral, le notaire étant incompétent, il fut fait appel au spécialiste bien connu, Jean Berain, dessinateur du cabinet du roi et auteur de la plupart des décors, costumes et accessoires alors emmagasinés.

Voici le détail de cette estimation, intéressante pour l'histoire de l'Opéra :

« Premièrement, les habits qui servent présentement aux représentations de la pièce d'*Amadis*, ceux qui sont destinés pour la pièce de *Persée*, tous les autres habits qui restent dans les magasins avec toutes les plumes, coiffures, bas de soye et de laine, et toutes les ustensiles que les chanteurs et danseurs portent à la main, y compris aussy toutes les pierreries qui servent aux dits habits ont été prisés et estimés à la somme de quatre mille livres.

« Item, toutes les décorations qui servent à la pièce d'*Amadis* et toutes celles qui restent dans les magazins soit de bois peint, toile ou carte, le tout au nombre de huit décorations entières et le reste dépareillé ; prisées et estimées la somme de quatre mille livres.

« Item, tous les plombs qui servent aux contrepoids, les poulies de cuivre, les fils de laiton, les cordages qui servent à toutes les machines et les autres ustensiles de fer, qui servent au dict théâtre, prisés et estimés la somme de mil livres.

« Item, toutes les loges, amphithéâtre et la charpenterie du théâtre, y compris tous les faux chassis et les chemins du hault du théâtre, et autres ustensiles servans aux mouvemens tant du hault que du bas du théâtre, y compris le plafond de la salle et tous les bois qui sont dans les magazins. Le tout prisé et estimé la somme de deux mil livres ».

Il est remarquable que la menuiserie et la charpente de la salle se trouvent ici mentionnés parmi les biens compris dans la succession. En effet, lorsque Lully succéda à Molière au théâtre du Palais-Royal en 1673, les très importants travaux de perfectionnement et d'embellissement accomplis sur son ordre avaient été payés par le roi [2]. De ce fait,

1. « L'un représentant une femme sortant du bain, et l'autre [une femme] jouant du tambour de basque en Égyptienne... *Item* un tableau représentant la Vierge aussi sur toile... ».

2. Voir dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1950, p. 137 notre article : *Lully installe l'Opéra dans le théâtre de Molière ; la décoration de la salle (1673)*.

cette charpente ainsi que la menuiserie dans un immeuble appartenant à la couronne ne pouvaient guère, semble-t-il, être considérés comme propriété de Lully.

Le total de la succession s'éleva à plus de huit cent mille livres et la rédaction de l'inventaire avait demandé près de trois semaines. Il confirme que l'ancien petit marmiton de la grande Mademoiselle avait par son savoir-faire comme par son génie conquis la fortune en même temps que la gloire.

JEAN CORDEY.

CONCERTS DE HAUTBOIS ET MUSETTES
AU MILIEU DU XVIIe S.

Le corps des « hautbois du roi » est beaucoup moins bien connu que celui des 24 Violons du roi et le répertoire qui en subsiste encore plus fragmentaire. Son rôle fut pourtant important dans l'histoire de ces premiers « concerts » dont Paris montra à la fin du règne de Louis XIII et au début de celui de Louis XIV une véritable passion. Voici deux textes — de 1649 et de 1658 — qui se rapportent à des associations conclues en vue de concerts privés par des joueurs de hautbois et musettes du roi. Le premier intéresse notamment l'activité de Jean Danican, le premier des Philidor, tandis que le second vient grossir la documentation réunie par E. Thoinan et Mauger sur Les Hotteterre.

1) « Furent présens Jean Destouches, l'un des quatre haultbois et muzettes de Poitou du Roy, demeurant dans l'isle du Pallais, Jean Brunet, aussy l'un desd. quatre haultbois... et muzette ordinaire de la Chambre de Sa Majesté, demeurant a Paris rue Saint-Honoré, et Jean Danican dit Philidor, joueur de haultbois a Paris, demeurant rue des Deschargeurs, paroisse Saint-Germain de l'Auxerrois, lesquels se sont volontairement associez et associent ensemble pour jouer des instrumens et ce durant l'espace de deux années commencans ce jourd'hui, en laquelle sociétté ils se promettent garder fidelitté l'un a l'autre pour dans lequel temps ils joueront ensemblement devant Sa Majesté, M. le Comte d'Arcourt, grand escuyer de France,... a laquelle fin ledit Danican sera obligé se trouver aux lieux et endroits qui luy seront prescritz par lesditz Brunet et Destouches, ou l'un d'eulx pour jouer desd. instrumens comme aussy seront lesd. Brunet et Destouches tenus se transporter avecq led. Danican aux endroitz et devant les personnes que led. Danican leur indiquera pour y jouer..., en faisant lesd. service et fonctions soit par le Roy, Princes, ambassadeurs, seigneurs... mesmes par ordonnances extraordinaires..., sans que pendant lesd. deux années led. Danican puisse faire bande ny sociétté avecque autres joueurs d'instruments... sans le consentement desd. Destouches et Brunet. L'an mil six cens quarante neuf, le troisieme jour de juillet. Danican. Destouches. Led. Brunet a déclaré ne scavoir signer » (Arch. nat., Minutier central, XXXVI, 183).

L'association fut complétée le 29 juillet par l'engagement de Robert Verdier, maitre joueur d'instruments rue Montorgueil, « pour jouer

conjointement avec eux des instrumens de haultbois et muzette aux endroitz qu'ils luy prescriront... sans que led. Verdier puisse estre empesché par les dessusd. de jouer du violon avecq qui bon luy semblera a l'exception desd. Aubaterne, Paisible et le nommé Langlois, avecq lesquels il ne luy sera loisible de jouer ny faire bande d'aulcun instrumen... Led. Verdier sera en outre tenu faire les compositions qui leur seront nécessaire... sans pour raison de lad. composition il puisse prétendre plus grande récompense que ce qui est devant stipullé ». Cette dernière clause est caractéristique de l'estime dans laquelle était tenu alors le compositeur de musique instrumentale d'ensemble. R. Verdier était pourtant un musicien très réputé, sur lequel J. Ecorcheville a donné une notice détaillée *(Vingt Suites d'orchestre...)*. Le document fait en outre apparaître l'existence de bandes rivales : celle de Philidor et celle de Paisible, peut-être le père et certainement le parent de Jacques Paisible, flutiste et compositeur qui se fit connaître en Angleterre sous Charles II.

Nous connaissons la suite de l'histoire de l'association : Philidor aurait contrevenu aux clauses de contrat et fait bande avec Paisible et Langlois. De plus Destouches et Brunet l'accusaient de tenir des comptes fallacieux de la société. Les trois hommes renoncèrent finalement au procès et, le 21 décembre, traitèrent à l'amiable devant notaire : Philidor promettait de ne plus jouer avec Paisible et consorts mais obtenait de ses compagnons des avantages en espèces.

2) « Furent présens en leurs personnes les sieurs Jean Hotteterre l'aisné, Jean Brunet, François Pignon, Pierre Piech, Martin Hotteterre et Michel Herbinot, tous haultbois et musettes du roy, demeurant a Paris, scavoir led. Sr. Hotteterre pere et fils rue Neufve Saint-Louis, led. Brunet... rue Saint-Honoré, led. Pieche Montagne Ste-Geneviefve et led. Herbinot dans l'ille du Pallais lesquels sont demeurez d'accord de ce qui ensuict. C'est a scavoir que lesd. partyes, voullans concerter ensemblement sur leurs haultbois et musettes et pour cet effect choisir un lieu comode pour l'une et l'autre des partyes, ont icelles partyes convenu d'une chambre dans la maison dud. sieur de Hotteterre pere, ou tous s'obligent de s'y trouver tous les samedis de chacune sepmaine a deux heures précises, en cas qu'il n'y ait point de festes a semblables jours et s'il s'en trouve le concert se fera le vendredy préceddent a pareille heure... » (Arch. nat., Min. central, XLII, 148 : 16 décembre 1658).

F. LESURE.

BIBLIOGRAPHIE

Norbert Dufourcq. — **Nicolas Lebègue (1631-1702).** Étude biographique suivie de nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVIIe siècle. Paris, Éditions A. et J. Picard, 1954. 1 vol. de 220 pages. XVI planches hors texte.

Pour célébrer le 250e anniversaire de la mort de Nicolas Lebègue, fils d'un meunier de Laon devenu, grâce à un effort soutenu, titulaire de l'une des charges supérieures de la musique sous Louis XIV, notre savant collègue nous offre un modèle d'étude biographique vivante et complète, qui vient enrichir considérablement notre connaissance de la vie musicale en France au siècle du grand roi. Organiste de Saint-Merry et de la Chapelle Royale ; professeur recherché ; expert en facture d'orgues universellement apprécié pour sa droiture et ses connaissances ; virtuose et compositeur applaudi à la cour, à la ville et en province, Nicolas Lebègue, né à Laon en 1631, mort à Paris en 1702, a mené la vie régulière et exempte d'agitation d'un homme de bon sens et de moralité, « rigoureux et vigilant dans ses devoirs et toujours sévère à lui-même, ennemi du faste et des applaudissements... Il aima les pauvres qu'il fit les premiers héritiers de ses épargnes, estant lui-même le vrai miroir de la pauvreté évangélique par son propre dépouillement » ; tel est le souvenir évoqué par l'épitaphe qui ornait en l'église Saint-Merry la pierre tombale de l'organiste du roi.

La grande période de son activité artistique (1660-1690) coïncide avec l'épanouissement de l'orgue classique français, instrument porté à sa perfection par les habiles facteurs qu'il guidait ou stimulait de son mieux, les Clicquot, les Enocq et les Thierry.

Héritier de Chambonnières et valeureux précurseur de Couperin, Lebègue a publié 3 livres d'orgue (1676-1688) et 2 livres de clavecin (1677-1687) ; Norbert Dufourcq en donne une étude détaillée qui abonde en idées nouvelles et en rapprochements ingénieux ; il fait revivre l'interprète à ses claviers, l'improvisateur habile à manier l'orgue ou le clavecin, le professeur dont l'enseignement a fait mûrir le talent d'un Grigny, d'un Pitais, d'un François d'Agincourt, d'un Geoffroy, qui allèrent porter un reflet de la gloire de leur maître aux cathédrales de Reims, de Tours, de Rouen et de Perpignan, sans parler des jeunes organistes parisiens, les Dornel, les Andrieux, les Mayeux, qui ont vécu dans l'intimité de la famille artistique de l'organiste royal. Pour faire suite à cette biographie, Norbert Dufourcq publie une série de documents inédits extraits d'archives notariales, documents destinés à compléter ses travaux antérieurs sur l'histoire de l'orgue

en France et sur les Clicquot, en même temps qu'ils achèvent de donner sa physionomie à l'époque où vécut Nicolas Lebègue. L'ouvrage comporte de nombreuses illustrations, toutes intéressantes, et qui font revivre l'artiste et son milieu. Il convient donc de féliciter l'auteur d'avoir présenté une synthèse définitive de la vie et de l'activité de l'un de ses plus illustres prédécesseurs à la tribune des grandes orgues de Saint-Merry.

Félix RAUGEL.

Fritz BOSE. — **Musikalische Völkerkunde,** Fribourg-en-Brisgau, 1953 (Atlantis — Bücherei).

Ce petit livre, qui vient seulement de nous parvenir, mérite d'être brièvement signalé. Symptôme, parmi d'autres, de l'intérêt sans cesse accru que suscitent, en ce moment, les recherches d'ethno-musicologie, il pourra rendre service en tant que « memento » des problèmes variés qui se posent (ou se sont posés) en cette matière scientifique. Malgré l'élimination voulue de certains travaux difficilement accessibles ou compréhensibles, la bibliographie, arrêtée l'année même de la parution du volume, ne manquera pas d'être utile aussi bien aux spécialistes qu'aux simples curieux, non plus que l'appendice musical, composé de 63 notations.

Au cours de son exposé, F. B. nous renseigne consciencieusement sur les points de vue adoptés, tour à tour, depuis la fin du XIXe, par les différents savants et sur les théories élaborées (principalement en Allemagne) par les diverses « écoles » qui se sont succédées depuis lors. Ce faisant, il prend soin d'énumérer également les objections faites à ces théories, dans le passé, et ne se prive pas d'y ajouter les siennes propres. Ses considérations aboutissent à la définition d'une discipline qu'il estime nouvelle et qu'il propose d'appeler *Musikalische Völkerkunde* (« Ethnographie musicale ») et non pas, comme jusqu'ici, *Vergleichende Musikwissenschaft* (« Musicologie comparée »). Par malheur, sa volonté d'inovation ne l'empêche nullement de conserver un vieux distinguo de pure routine, qu'on ne saurait assez déplorer : tout comme l'ex-*Vergleichende*, la nouvelle *Völkerkunde* exclut de son domaine la musique populaire d'Europe, mais y inclut celle des peuples exotiques, pêle-mêle avec leur musique savante. « L'étude de l'européenne, répète B., est une partie de l'histoire de la musique de l'Europe » (p. 136). En attendant de montrer qu'elle est absurde (ce qu'il y aura lieu de faire sans tarder), constatons que pareille dissociation est impossible, puisque notre érudit se voit contraint, par la nature même des choses, de parler longuement du chant populaire finnois, estonien, serbe (p. 130) et de reconnaître l'identité de style et de fonction de tels chants européens, africains et asiatiques (p. 136).

Il est d'ailleurs aisé de prouver que Hornbostel, de qui, tacitement, se réclament les tenants de la théorie incriminée, n'a pas persisté dans l'erreur où ses successeurs directs se cantonnent opiniâtrement.

C. B. BRAILOÏU.

Walter L. WOODFILL. — **Musicians in English Society, from Elizabeth to Charles I.** Princeton University Press, 1953, 372 p. (Princeton Studies in History, vol. 9).

Biographie des grands musiciens, histoire des œuvres, des institutions, des instruments, évolution des formes, la musicologie — science encore

neuve — s'est attaquée à de nombreux problèmes déjà. Voici qu'elle élargit son horizon et qu'elle s'annexe un département qui tient tant à l'histoire intellectuelle qu'à l'histoire sociale, à l'histoire du goût qu'à celle des mœurs. Quelle place obtient, puis conserve, dans la société, le musicien *moyen*, le chanteur, le violoniste, le flûtiste, le chef de chœur, l'organiste ? Quelle part ont-ils les uns les autres dans la vie musicale à l'église, chez le Roi, à la Cour, chez l'aristocrate, à l'armée ? Que sont ces dynasties d'artistes, propres à diffuser la musique, des générations durant, sans en écrire une note ? Comment ont-ils été « choisis », formés ? Qui les a aidés à se frayer la route ? Quelles difficultés ont-ils rencontrées ? Quelles circonstances ont favorisé leur carrière ? Les questions abondent auxquelles il faut répondre.

Certains musicologues s'y emploient pour la France. D'autres pour l'Italie, la Grande-Bretagne. Parmi ceux-ci : Walter L. Woodfill, dont le livre savant exploite non seulement une abondante bibliographie citée en fin d'étude, mais quantité de textes inédits extraits des archives d'État ou des archives privées de Grande-Bretagne. De tels travaux, on ne craint pas de l'écrire, paraissent aussi utiles qu'une biographie de Tallis, de Byrd, Morley, Bull, Dowland, Gibbons, tous grands musiciens, certes déjà connus, et qui pouvaient jusqu'alors passer pour résumer le siècle que l'auteur interroge ici : 1550-1650. Il n'est pas trop tard, croyons-nous, pour rendre compte d'un volume qui contribue à mettre en pleine lumière un des aspects de ce que l'on a appelé « l'âge d'or » de la musique anglaise.

Il n'est question ni des œuvres, ni du style, ni de la technique musicale, ni des grands maîtres. L'auteur s'est familiarisé avec le monde musical de Londres, les associations de musiciens, les gardes et les sonneurs publics de trompette et de saqueboute ; il a porté ses regards vers les artistes de la province, les musiciens d'église, les « ménestrels » indépendants ; les virtuoses attachés à d'illustres maisons ou à des foyers bourgeois ; il a spécialement étudié les musiciens du roi, chanteurs et instrumentistes de la Chapelle Royale ; il n'a pas négligé les amateurs de musique. Ainsi nous est présenté tout l'envers de la vie musicale sous Marie, Elisabeth, mais aussi sous Jacques Ier et son épouse Anne, sous Charles Ier et sa femme Henriette Marie de France. Les faits abondent : situation morale et matérielle des professeurs de musique chez le particulier, cérémonies auxquelles participent les joueurs de trompes et rémunérations à eux versées ; groupements de musiciens professionnels indépendants décidés à défendre leurs droits ; activité des musiciens de village ; dénombrement des chanoines, des vicaires, des hommes d'église qui participent à la musique ecclésiastique, des organistes, des maîtres de chœur, rétribution offerte à chaque catégorie ; éducation musicale assurée aux choristes ; emploi des instruments de musique à l'église, en dehors de l'orgue... On devine la richesse d'un tel ouvrage. Mais il va de soi que les chapitres les plus neufs et les plus riches concernent et les musiciens attachés à de grandes « maisons » princières et les artistes du Roi et de la Reine : nombre et qualité des chanteurs, virtuoses, maîtres de musique du Prince, enrichissement de la Chapelle Royale (voix d'enfants, voix d'hommes), rôle de l'organiste, rétribution et avantages accordés au personnel, évocation musicale de certaines cérémonies (rencontre de Jacques Ier et de l'ambassadeur de France, 1611), de certaines funérailles, de certains couronnements, de certains banquets. D'Elisabeth à Charles Ier, la musique royale groupe de trente à soixante-dix-huit artistes ; la musique de la Reine en compte

une cinquantaine. De suggestives comparaisons eussent pu être tentées ici avec la musique de la Chambre et la musique de la Chapelle d'Henri IV et de Louis XIII. La France, pourtant, n'est pas oubliée dans cette revue ; car l'auteur nous avertit qu'au début du XVIIe s., plus de la moitié, voire les deux tiers des musiciens payés par Elisabeth ou Jacques Ier sont étrangers. A côté de grands noms italiens, les Ferrabosco, Lupo, Bassano, Galliardello, une très large place est faite aux Français, sans doute huguenots, qui ont débuté chez des nobles ; la Reine Anne en emploie quatre ou cinq, dès 1605, et Henriette Marie de France en retient plus d'une douzaine à son service. Parmi ceux-ci, citons Jean Denys (1568), Nicolas Duval (1633-42), Nicolas Picart (1620), Francis de la France, C. Provost, Louis Richard, Cl. Olivier, Pierre de la Mare (1618). Signalons également que le maître à danser de Charles Ier est un Français, Sébastien de la Pierre, que le violoniste Etienne Nau, compositeur de la musique pour les violons, paraît également venir de France. Citons enfin la dynastie des Lanier (trois Nicolas, Jean, Jérôme, André, Clément, Guillaume), qui est originaire de Rouen et que nous trouvons au service de la Cour anglaise depuis 1560 jusqu'en 1640 : ces Lanier touchent toutes sortes d'instruments à vent ou à cordes. Ce nous est une occasion pour dire qu'à la Cour de Londres, la Reine ou le Roi entendent tour à tour, ou conjointement, violes et violons, rebecs, saqueboutes, flûtes, luths, virginals, harpes, bagpipes, hautbois, cornets, chalumeaux, flûtes douces à bec. (En 1635, la musique de Charles Ier comporte dix-neuf violes ou violons, neuf hautbois et saqueboutes, sept flûtes, trois à cinq flûtes à bec, huit cornets, dix-huit luths, deux virginals, une harpe ; maître de la musique : Nicolas Lanier).

Le livre de Woodfill comporte de précieux appendices : extraits nombreux d'archives privées, extraits d'archives municipales ; listes du personnel de la musique du Roi, de 1509 à 1635 (avec références), bibliographie (manuscrits ; écrits musicaux et traités antérieurs au XVIIIe s. ; publication de documents, etc.), index et glossaire (pourquoi un index incomplet ? tous les noms cités dans le volume ne figurent pas à cette table...).

Norbert DUFOURCQ.

Wolfgang SCHMIEDER. — **Bibliographie des Musikschrifttums. 1950-1951.** Frankfurt-M., F. Hofmeister, 1954, XI-247 pp. in-4.

W. Schmieder, le bibliographe maintenant bien connu de l'œuvre de J. S. Bach, reprend ici la compilation bibliographique entreprise entre 1936 et 1939 par K. Taut et Karstädt. Ce travail recense l'ensemble de la littérature musicale parue en Europe et en Amérique en 1950 et 1951, qu'il s'agisse de livres ou d'articles de revues, d'Actes de Congrès et recueils divers. Les 5.648 titres sont disposés en huit grandes sections comprenant toutes les branches de la musicologie, des index venant à la fin de l'ouvrage regrouper les noms de personnes et de lieux, ainsi que les sujets. Il est donc évident que nul ne pourra désormais ignorer cet ouvrage, même s'il suit attentivement les bibliographies qui paraissent dans des périodiques nationaux. Les musicologues et les musicographes qui estiment qu'il n'est pas vain de tant écrire sur leur spécialité et qu'il est utile de ne pas répéter indéfiniment ce que d'autres ont déjà écrit l'auront toujours à portée de la main. La présentation est très claire et les fautes de typographie très peu nombreuses pour un dépouillement aussi ample. (Notons en passant que Roland-

Manuel doit être cherché à Manuel Roland). Les seules critiques sérieuses que l'on puisse faire au livre de W. S. me semblent être les suivantes :

1) il paraît actuellement avec trop de retard sur l'actualité. Un tel recensement doit être publié chaque année. Il est donc souhaitable que l'éditeur élimine promptement un arriéré qui est maintenant de quatre ans et réalise son projet de périodicité annuelle.

2) le « Sachgregister » qui regroupe les matières à la fin du volume est nettement insuffisant. Pourquoi, par exemple, n'y retrouve-t-on pas : Psaume (Nos 613, 622, 630, 3906), Motet (Nos 634, 4314), Oratorio (No 3974), etc. ? Il est indispensable de compenser par cet Index les difficultés de consultation entraînées par la classification méthodique suivie à l'intérieur de la bibliographie.

3) le choix des périodiques musicaux dépouillés est dans l'ensemble satisfaisant. Mais trop d'articles parus dans des publications non musicales échappent aux investigations du compilateur. C'est pourtant dans ce domaine que le rôle des bibliographies est le plus important : elles doivent faire entrer « dans le circuit » des études qui risquent autrement de sombrer dans un oubli éternel. S'il est inévitable qu'il s'y glisse des articles sans valeur, il est plus difficilement admissible que des travaux constructifs y échappent. Sans chercher à établir un bilan complet de ces regrets, citons quelques exemples : M. Audin, « G. Breitkopf et la typographie musicale » (*Gutenberg-Jarhrbuch*, 1950) ; les articles musicaux parus dans *La Bibliofilia*, le *Bolletino della Badia di Grottaferrata*, les *Mélanges... L. Halphen*, les *Mélanges... G. Cohen*, *Scriptorium*. Il suffirait pour combler ces lacunes de quelques correspondants étrangers.

Même sous cette forme cette bibliographie est très supérieure au *Music Index* américain, encombré jusqu'à présent d'une littérature à caractère commercial et d'articulets de vulgarisation hors de propos. Devenue annuelle et améliorée par des contacts plus étroits avec les autres pays, elle pourrait rendre inutiles les publications similaires que projettent l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales et la Société Internationale de Musicologie.

F. LESURE.

Musique et Poésie au XVIe siècle (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines, V). Un vol. in-8o de 384 pp., éd. par le C. N. R. S., Paris, 1954.

Ce volume réunit 21 communications faites au cours du colloque organisé à l'Institut de Musicologie, du 30 juin au 4 juillet 1953, sur le thème *Musique et Poésie au XVIe siècle*. Il comprend aussi un avant-propos de M. Jean Jacquot, Secrétaire du Comité d'organisation, qui avait assumé la plus lourde part dans la préparation du colloque, deux discours préliminaires de MM. Raymond Lebègue et Jacques Chailley ; enfin, le texte de chaque communication est suivi de la discussion à laquelle elle a donné lieu — tantôt légère, équivalent à un acquiescement unanime, tantôt prenant la tournure d'une controverse mesurée dans ses termes, mais assez vive pour remettre en question des points parfois fort importants.

La multiplicité des communications qui, toutes, abordaient des problèmes délicats, dont plusieurs posés pour la première fois, exclut la possibilité d'un véritable compte rendu : il y faudrait la valeur d'un petit volume, surtout

si l'on voulait résumer aussi les discussions, à la faveur desquelles Mmes Geneviève Thibault, Suzanne Clercx, Miss Yates, MM. Jacques Chailley, Federico Ghisi, Jean Jacquot, Nino Pirrotta, Léo Schrade, D. P. Walker, et, dans la discussion générale, MM. Miguel Querol, Etienne Souriau et le regretté Paul Jamati mirent en circulation des idées neuves et fécondes.

J'extrairai simplement du discours inaugural du professeur Raymond Lebègue quelques mots qui résument le programme du colloque : « Nous avons à examiner de près le mariage de Musique et de Poésie, tel qu'il fut réalisé pendant la Renaissance : qui a fait les premiers pas ? Dans les motifs de cette union, est-ce l'intérêt qui l'emporta, ou l'inclination ? Quelle fut l'influence de chacun des conjoints sur l'autre ? Y eut-il une constante compatibilité d'humeurs et identité de conceptions ? Les bonnes intentions de chacun ont-elles été toujours salutaires à l'autre ? Quels furent les fruits de cette union ? [.....] Nous nous demandons aussi quelle a été l'influence de la poésie chantée des Anciens, si les poètes du XVIe siècle avaient de la musique la même conception que les musiciens, et si l'on constate, dans les différents pays et dans les périodes successives de la Renaissance, la même attitude des poètes à l'égard de la musique ».

Ce programme n'a pas été développé à l'étage de la pure spéculation théorique ; des études précises lui ont servi de bases, consacrées à telle œuvre, à tel musicien ou poète, à tel moment de l'histoire d'une forme, à telle confrontation des techniques poétique et musicale, à tel trait des mœurs artistiques à une époque et dans une nation données.

Le livre, dans son ensemble, est un document scientifique important, qu'on souhaite voir suivre de recueils similaires, concernant toutes les zônes incomplètement explorées de l'histoire musicale,

M. PINCHERLE.

Grove's Dictionary of music and musicians fifth éd., edited by Eric BLOM. London, Macmillan, 1954, 9 vol. in-8° de XLIV + 1078, 996, 864, 881, 1048, 1040, 1016, 828, 604 pp., avec de nombreuses illustrations dont 76 planches hors texte.

Le seul décompte des 8.399 pages qui composent cet ouvrage rend évidente l'impossibilité d'en fournir une recension complète et objective avant des mois ou des années d'usage, à moins de se consacrer entièrement à cet examen pendant un temps que je ne saurais évaluer : encore faudrait-il, dans bien des cas, recourir aux lumières des spécialistes, après quoi l'on ne serait nullement assuré de donner au lecteur une idée tout à fait exacte. Lors de la parution du *Quellen-Lexikon* d'Eitner, Michel Brenet, qui avait autant de science que de loisir, s'était livré à un « épouillage » décourageant pour qui n'eût pas eu présente à l'esprit l'énormité du travail sur lequel s'était exercée sa critique. En réalité, Eitner a rendu les plus grands services pendant un demi-siècle, et continuera aussi longtemps que sa refonte ne sera pas terminée.

Telle qu'elle se présente, la 5e édition du *Grove's Dictionary of music* me paraît d'une utilité non moins évidente. Elle n'est certes pas sans défauts. Le plus sensible est la disproportion qui existe entre la place allouée à la musique et aux musiciens anglais, et celle dont disposent la musiqus et les musiciens des autres pays. L'éditeur a prévu cette observation : « Bien que le Grove, écrit-il, soit un instrument d'information à l'échelle internationale, c'est d'abord un ouvrage anglais. Il n'y a pas de raison pour

que d'autres pays ne produisent pas d'ouvrages similaires, et en ce cas, nul doute qu'ils n'accordent à leurs propres artistes une place préférentielle ». Je crois, en effet, que c'est un entraînement naturel, si naturel qu'on doit s'imposer de le freiner, pour ne pas dépasser un coefficient de disproportion raisonnable, si j'ose m'exprimer ainsi. En ce qui concerne le Grove, il s'est acquis, à travers le monde, une autorité assez forte pour lui créer, à chaque refonte, de nouvelles obligations extra-nationales. Si on l'admet, l'écart est décidément trop grand entre, par exemple, les 16 pages dévolues à *Sir Edward Elgar*, musicien d'importance en son temps et en son pays, mais qui n'aura exercé nulle influence hors de ses frontières, et 8 pages pour *Debussy*, créateur d'un nouveau langage musical, initiateur d'une sensibilité nouvelle.

Il est juste d'ajouter qu'aucune encyclopédie à collaborations multiples n'échappe à ce déséquilibre, qui joue très largement aussi, en tous pays, en faveur des grands classiques allemands (ici, la 5e édition de Grove se montre avisée, en comprimant certains articles en même temps qu'elle les modernise : Mendelssohn ramené de 60 pages à 31, *Beethoven*, de 53 pages de texte à 41, tandis que la bibliographie est plus que doublée).

On peut s'offrir le luxe facile de relever des étourderies, comme celle qui consiste à consacrer deux articles au même *Nicolas A'Kempis* (pp. 1 et 79) ou des hésitations dans la méthode, qui font que *Van den Borren* est catalogué à la lettre B (Borren, Ch. van den), tandis que *Dall'Abaco* et *Degli Antonii* le sont à la lettre D. Parmi les omissions, à première vue peu nombreuses, je regrette celle de Giovanni Platti de qui Fausto Torrefranca a mis en lumière la forte personnalité.

Quelques articles sur les formes musicales sont quelque peu étriqués par rapport à l'ensemble de l'ouvrage. Celui qui concerne le *Quatuor* aurait utilement rassemblé des données historiques sur les premiers groupements, Schuppanzigh, Baillot, etc., qu'il faut rechercher dans les biographies individuelles. L'article *Harmony* de H. K. Andrews, qui remplace celui de George Dyson dans l'édition précédente, s'arrête un peu bien timidement au seuil de la période contemporaine.

Parfois il apparaît que l'éditeur a été tributaire de collaborateurs qui faisant autorité dans telle ou telle branche de la musicologie, n'avaient pas tenu leur documentation au courant des dernières recherches : ainsi de la musique russe, pour laquelle on a peu ou point utilisé les précieuses *Annales* publiées par R. Aloys-Mooser, qui renouvellent complètement la biographie de nombre de musiciens russes (p. ex. *Khandoshkine*, fondateur de l'école russe de violon) et comblent de graves lacunes dans celle des Italiens, Cimarosa, Paisiello, Sarti, etc., qui ont vécu au XVIIIe siècle à la cour des tsars.

Pour en finir avec la critique restrictive, je souhaiterais que la 6e édition accorde plus de place à des notices comme celles qui concernent *Albinoni*, *Schmelzer*, d'autres encore, toutes rédigées par Eric Blom avec une parfaite connaissance du sujet traité, mais un laconisme excessif. Il n'est que trop clair que ce bon historien (voir son article sur *Gluck*) a dû parer, en tant qu'éditeur, à des défections de dernière heure, avec le souci de ne pas bouleverser sa mise en pages.

A ces remarques, résultats, je le répète, d'une lecture trop rapide et trop peu systématique, s'opposent celles qui ont trait aux enrichissements de la présente édition, par comparaison avec la précédente. La balance est positive, très largement.

Dans la partie biographique, où j'ai regardé de plus près les domaines

qui me sont le plus familiers, les XVIIe et XVIIIe siècles, des articles comme ceux de Hans F. Redlich sur *Monteverdi*, de Charles Sanford Terry sur *les Bach*, de Wilfrid H. Mellers sur *les Couperin*, de Frank Walker sur *Bonporti*, d'Olga Rudge sur *Vivaldi*, de Marion M. Scott sur *Haydn*, etc., etc., sont des modèles de clarté, d'érudition sans verbiage, et les bibliographies et catalogues d'œuvres qui les étayent leur donnent une immense valeur documentaire.

J'en dirai autant d'un grand nombre de notices consacrées aux maîtres romantiques et à l'école contemporaine et parfois refaites entièrement, avec un scrupule d'exactitude qui offre des bases très sûres à toutes recherches ultérieures. Je citerai, au hasard de la lecture, *Schubert*, *Chopin*, *Liszt*, *Brahms*, *Bruckner*, *Bizet*, *Dvorak*, *Moussorgsky*, *Verdi*, *Richard Strauss*, *Busoni*, *Roussel*, *Janaček*, *Bartok*, mais il faudrait allonger démesurément cette liste pour y faire entrer tous les noms qui ont été traités de façon à satisfaire une érudition scrupuleuse.

Les musiciens de la jeune génération n'ont pas été oubliés. Pour la France, les tendances les plus actuelles sont représentées, Pierre *Boulez* est étudié par Fred Goldbeck, *Jolivet* par Rollo H. Myers, *Messiaen* par Aprahamian. *Dutilleux* est sous-estimé, à mon sens, mais il est là, de même que *Duruflé* et presque tout ce qui compte dans la lignée de Debussy, Fauré, Ravel, Roussel (où, par parenthèse, on trouve souvent des audaces non moins révolutionnaires que chez les extrémistes déclarés).

L'organographie a été considérablement développée et rajeunie. L'article sur le *Bagpipe* a été triplé, de même que l'article *Trumpet*, celui sur la *Clarinette* quintuplé, l'article *Horn* décuplé, le tout de façon substantielle, Raymond Russell a précisé ce qui a trait au clavecin et à la dynastie des *Ruckers*, etc...

Sur l'acoustique, des études très poussées de Ll. S. Lloyd *(Acoustics, Sound, Temperaments*, etc.). Sur la tonalité, d'assez nombreux articles, parmi lesquels je citerai celui d'Humphrey Searle sur la *Twelve-note music*.

Sur l'interprétation, des pages fort intéressantes de Robert Donington sur l'époque dite baroque, un article *Thorough-Bass* qui reprend et complète celui du regretté F. T. Arnold.

Dans des rubriques variées, la 5e édition de Grove opère, sur certains articles, un rajeunissement qui, pratiquement, les renouvelle (*Dictionaries and Encyclopedias*, *Libraries and Collections* p. ex.).

D'autres sujets sont traités, pour la première fois dans Grove : voir Harold Watkin Shaw, sur l'entraînement auditif *(Ear training)*, Wilfrid H. Mellers sur la musique de cinéma *(Film music)*, une considérable étude sur la musique folklorique *(Folk music)*, par divers auteurs, qui atteint 140 pages ; encore se limite-t-elle à l'Europe et à l'Amérique, la musique populaire des autres continents trouvant sa place dans les notices consacrées à chaque région ou pays exotique.

Si, revenant à la déclaration d'Eric Blom que je citais au début de ce compte rendu, je rappelle son intention de donner un inventaire complet des ressources musicales de son pays, et constate qu'il l'a pleinement réalisée, en apportant sur tout le reste, quantité de lumières nouvelles, j'aurai, encore qu'imparfaitement, donné quelque idée de l'effort accompli et du progrès que notre science peut en attendre.

M. PINCHERLE.

The Letters of Frantz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein. Translated and edited by Howard E. Hugo. — Cambridge, Harvard University Press, 1953, XIV-376 p. in-8°.

Frantz Liszt fut un redoutable épistolier. Ayant d'innombrables relations, sollicité tous les jours par une foule de gens, il répondait lui-même, consciencieusement, à ses correspondants. Terrible corvée, se chiffrant à une vingtaine de lettres par jour. Et ce n'était encore que l'expédition des affaires courantes. Le gros morceau, c'était sa correspondance sentimentale, en premier lieu celle avec Carolyne Wittgenstein, si l'on peut appeler sentimental cet échange de lettres où toutes sortes de questions surgissent. Correspondance dont la seule partie publiée se réduit aux réponses de Liszt, contrepartie de ces cinq mille feuilles, écrites en caractères minuscules à peine lisibles (aujourd'hui au Musée Liszt à Weimar), dont Carolyne bombarda Liszt pendant trente-huit ans. Missives qui retracent d'abord un croisement de fer, puis un duel implacable.

En dehors de cette liaison qui pesait sur Liszt comme un lourd fardeau, il écrivait à ses amantes auxquelles il s'ouvrait plus sincèrement. De ce courier il n'a été publié qu'un seul volume, sous le titre de « Lettres à une Amie » (Agnes Street Klindworth). Dans ce recueil le mot « amour » fut toujours remplacé par « amitié ». Les lettres à la baronne de Meyendorff, née Princesse Gortchakoff, sa dernière Egérie, se font toujours attendre.

Jusqu'à nos jours trente volumes environ ont été publiés sans la contrepartie de ses correspondants, excepté Richard Wagner, Hans von Bülow, Charles Alexandre et Marie d'Agoult. Certaines lettres ont paru dans différentes revues, souvent peu accessibles. C'est surtout en France que de nombreuses lettres de Liszt, de l'époque Louis-Philippe, demeurent ignorées. Moi-même j'ai publié dans ces colonnes quelques lettres d'une importance capitale de la correspondance de Liszt avec Joseph Autran. Mais combien d'épitres se dissimulent encore dans des collections, des archives familiales ou privées ! Wheiler, contrebasse de l'Opéra, possédait les lettres de Liszt adressées à Belloni qui fut dix années durant son secrétaire. Belloni était voisin de campagne à La Ferté-sous-Jouarre (résidence pour un court laps de temps aussi de Wagner), du père de Wheiler, auquel il léguait les autographes de Liszt. Survint la seconde guerre mondiale, Wheiler se sauva et envoya les lettres au Portugal. J'ignore leur sort actuel. La correspondance de Liszt-Ramann ne sera accessible que dans trente ans. Par suite de la guerre et de l'occupation de Weimar par les Russes, on ne sait plus exactement combien de lettres sont encore inédites au Musée Liszt à Weimar. Aux Archives de Bayreuth il y a à peu près 300 lettres inédites de Liszt. Il est peu probable qu'elles soient jamais publiées.

Observateur aigu, Liszt décrit personnes et événements d'une façon toujours intéressante, en y mêlant souvent l'humour et quelquefois la poésie. Ses lettres sont une source de premier ordre pour l'histoire du temps, notamment pour les intrigues politiques, sa grande passion. Néanmoins les lettres de Liszt ne reflètent pas toujours sa véritable opinion, même si l'on ne perd pas de vue qu'il est homme à paradoxes. Il change d'opinion selon la personne à laquelle il écrit. Cosima dans un article anonyme *(Bayreuther Blätter)*, mais identifié par Julius Kapp, voulut expliquer l'attitude antiwagnérienne de Liszt dans ses lettres à Carolyne Wittgenstein, par l'antiwagnérisme de la Princesse : Liszt s'efforçait de tenir le langage de celui ou

de celle à qui il parlait. C'est pour cela qu'il est nécessaire de confronter les opinions de Liszt sur le même sujet, exprimées dans ses lettres adressées à divers personnages et aussi ses actes. Des lettres d'éminents contemporains, adressées à Liszt, ont paru entrois volumes, mais il y avait de quoi en remplir bien plus. Un grand nombre ont été dispersés. Le collectionneur Louis Ernszt me fit voir à Budapest des lettres brûlantes de George Sand à Liszt, datées de 1834-35. Après la mort de la romancière, Maurice Sand les réclama Liszt lui répondit qu'elles avaient disparu.

Chose fort curieuse, Liszt fit une copie de ses propres lettres jusqu'à 1870, puis au fur et à mesure que sa vue déclinait, il abandonna cette habitude fatigante. C'est d'après ces copies que furent publiés le Ier, le IIe et le VIIIe volume de ses lettres.

Le texte des lettres publiées est malheureusement mutilé, arrangé ; certaines ont été supprimées. Une triple raison imposait ces mutilations. Frantz Liszt avait trois ennemis implacables, hostiles à sa personne et à son art, mais d'une façon différente. Il fallait donc empêcher que les mobiles de ces triples campagnes soient connus. Ces trois ennemis : Marie d'Agoult, Carolyne Wittgenstein et le couple Wagner-Cosima. Par haine, Marie d'Agoult, après avoir contraint Liszt à quitter la France et à s'établir en Allemagne, déclara la guerre à la musique de Liszt avec l'appui de son gendre, le marquis Guy de Charnacé. Par jalousie, Cosima cherchait à reléguer son père au second plan, afin que Wagner restât dictateur exclusif de la « musique de l'avenir » ; elle se refusa à entendre la musique de Liszt à Bayreuth, bien que son père comptât y diriger ses œuvres, puisque au début, il n'était pas question que le Festspielhaus fût consacré uniquement à l'art de Wagner. Mais Cosima, même à l'enterrement de son père, interdit qu'on jouât la musique de Liszt. A son *Requiem*, Bruckner improvisa sur *Parsifal*... Par égocentrisme, poussé jusqu'à la mégalomanie, Carolyne Wittgenstein s'efforça d'imposer sa volonté à Liszt, de lui prescrire l'esprit et les formes de ses compositions... De là, ces disputes sans fin, quoique fort raccourcies dans la correspondance publiée.

Cosima intervint fréquemment dans la publication des lettres de Wagner et de Liszt. Julius Kapp raconte quelle fut la stupéfaction de Wahnfried lorsque Cosima apprit qu'il existait une correspondance entre Mathilde Wesendonck et Wagner. Son mari lui ayant caché Mathilde comme inspiratrice, Cosima répondit qu'Iseult, c'était elle. Après la mort de Cosima, suivie peu de mois après de celle de Siegfried, Julius Kapp a publié quelques lettres supprimées de Wagner à Mathilde Wesendonck qui révèlent quelle était en 1861 l'opinion peu flatteuse de Wagner sur la musique de Liszt et un curieux récit de Richard sur Cosima. A peine mariée à Bülow, Cosima eut déjà une aventure sentimentale avec Karl Ritter qui était marié et auquel elle proposa vainement de mourir ensemble. Ensuite Cosima se jeta sur Wagner et lui couvrit les mains de baisers...

La correspondance publiée de Liszt-Marie d'Agoult avait l'intention de réhabiliter la comtesse pour sa fuite qui fit scandale. D'autres publications françaises essayèrent de jeter dans les esprits un certain trouble : il s'agissait de cacher que la lutte de Liszt pour ses enfants était motivée par la vie privée de Marie d'Agoult si bien qu'il en vint à interdire à ses filles la fréquentation de leur mère.

La publication des lettres de Liszt, entreprise par La Mara (Marie Lipsius), fut entravée par les querelles de Carolyne Wittgenstein avec la famille toute

puissante des Hohenlohe. Carolyne était en fort mauvais terme avec son gendre, Constantin Hohenlohe, aide de camp de François-Joseph, et avec le cardinal Gustave Hohenlohe, frère de son gendre, qu'elle suspectait et non sans raison, d'avoir intrigué contre son divorce et son mariage auprès du cardinal Antonelli, secrétaire d'État au Vatican. Il fallait aussi supprimer les défenses de Liszt contre les chefs d'accusation de Carolyne que lui fournissaient ses espionnes, en premier lieu Adelhaid von Schorn, chargée de contrôler le rôle de Daniela de Bülow, fille et « agent secret » de Cosima à Rome. Mais Bayreuth veillait surtout à ce que les passages concernant la guerre Liszt-Wagner et Cosima-Carolyne Wittgenstein ne voient pas le jour. Il fallait duper le monde par une « amitié sublime » de Liszt et de Wagner.

En dehors de ces défauts généraux, indépendants d'eux, les éditeurs des lettres n'étaient pas à la hauteur de leur tâche ; leur travail fut exécuté sans aucune méthode critique et leurs notes font souvent preuve d'incompétence. Dans mon étude parue dans les *Acta Musicologica* (1938), j'ai signalé quelques exemples des graves erreurs de La Mara. Cependant, connaissant bien Liszt et étant en relation assidue avec la Princesse Marie Hohenlohe, La Mara était au courant de bien des événements et put reconnaître maintes personnes dont l'identification se heurterait aujourd'hui à des obstacles insurmontables.

En attendant la publication des lettres inédites de Liszt, voici un superbe volume, d'une présentation luxueuse, qui vient de paraître en Amérique. Fille de Carolyne Wittgenstein, qui avait fui de Russie, avec sa mère, en 1848 et s'était établie à Weimar, où elle habita jusqu'à 1859, année de son mariage, Marie Wittgenstein est la plus sympathique figure féminine de la vie de Liszt. Cette très belle jeune femme qui s'était éprise du baron Talleyrand, ministre de France à Weimar, neveu de la Princesse de Sagan, eut une triste destinée. Les intrigues de son père dont la famille était apparentée par mariage aux Hohenlohe, empêchèrent ce projet d'union et contraignirent la jeune fille à épouser le prince Constantin Hohenlohe, courtisan débordant d'orgueil et d'ambition. Alors commença la longue lutte entre les Hohenlohe et Carolyne, sous l'œil passif de Liszt, pour s'opposer au mariage de Marie et accaparer son immense fortune... La lutte s'acheva par la victoire des Hohenlohe. La malheureuse Marie Wittgenstein-Hohenlohe souffrit beaucoup, comme elle le raconte dans ses Souvenirs. A un certain moment Carolyne rompit toute relation avec sa fille qu'elle accusait de s'être rangée contre elle, aux côtés des Hohenlohe.

Liszt éprouva toujours une paternelle affection pour la charmante jeune fille qui n'avait que onze ans lors de la fuite de Russie ; l'éveil de son intelligence l'intéressait ; il écrivait pour elle un délicieux conte de fée : *Les deux Roses* (1850). Lorsque elle devint princesse Hohenlohe, cette affection se transforma en amitié sincère. Liszt ne passait jamais par Vienne, résidence de Marie, sans lui rendre visite.

Cette correspondance fut d'abord utilisée dans plusieurs publications par Robert Bory, qui ensuite la céda à Harvard University. De la bibliothèque de cette Université ces lettres sont ici mises au jour par Howard E. Hugo, « Assistant Professor of Comparative Literature and General Education at Harvard University and Concert Pianiste who has performed much of Liszt's music », dit l'éditeur.

Malgré ses brillants titres, M. Hugo ne réussit pas à surmonter les difficultés d'une telle publication. Il lui manque tout simplement de connaître la

vie et l'œuvre de Liszt. Au lieu de publier les 215 lettres à Marie Hohenlohe en original, il les a traduites. Sa traduction est-elle exacte ? Pour en juger, il faudrait avoir sous les yeux le texte original. La confrontation de quelques-unes de ces lettres, publiées en français, d'abord par Robert Bory (*Revue Musicale*, 1927), puis par Carl Engel (*Musical Quarterly*, 1936), met en lumière que le texte anglais de M. Hugo contient de nombreuses interprétations erronées. M. Edward N. Waters en a relevé quelques-unes (*Music Library Association Notes*, septembre 1953, pp. 623-624). Beaucoup de lettres sont précédées d'une introduction obscure et parsemées de notes où foisonnent les erreurs. Heureusement ces notes sont de peu d'importance pour le lecteur européen et ne révèlent rien d'autre que la défectueuse érudition du commentateur. Prenons au hasard quelques spécimens.

Dans la lettre du 26 octobre 1869 il est question d'une cantate à la gloire de Beethoven que Liszt va composer à Weimar, en avril 1870, et dont la création aura lieu fin mai dans la même ville, à l'occasion de Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins, traduit par M. Hugo « Musicians Convention ». M. Hugo ajoute la note suivante : « Liszt's use of the future tense is confusing. His only known Beethoven Cantata was written for a festival at Bonn in 1846 ». Il est évident que ce n'est pas Liszt qui est « confusing » mais l'exégète. Ne sait-il donc pas que Liszt a écrit deux cantates à la mémoire de Beethoven, la première : pour l'inauguration du monument de Bonn en 1845 et non en 1846, comme prétend M. Hugo : « Festkantate » sur le texte de O. L. B. Wolff ; la deuxième : « Zur Sekularfeier (centenaire) Beethovens », sur le texte d'Adolphe Stern avec les vers de Ferdinand Gregorovius et qui fut créée le 29 mai 1870, à Weimar, à l'occasion du VIII. Tonkünstlerfest ? C'est une cantate tout à fait différente de la première ; ce n'est que l'Andante Cantabile, orchestré, du Trio en si bémol de Beethoven qui est commun à ces deux œuvres. La première de ces cantates resta inédite, la seconde fut publiée chez Kahnt. Le même éditeur publia « l'Improvisation sur la Beethoven Cantate de F. Liszt par Camille Saint-Saens ». La seconde cantate aussi fut dirigée par Liszt, la Symphonie avec chœurs également. M. Hugo n'a-t-il pas lu la lettre de Liszt dans laquelle il parle de cette cantate, adressée à Gille le 26 février 1870 ? Et la confusion, non de Liszt, mais celle de M. Hugo, est d'autant plus difficile à comprendre que dans sa lettre du 18 février 1870 à Marie, Liszt revient sur la cantate : « The Cantate for the Beethoven Jubilee is almost finished ; my author talks a great deal about the stars in it... You will hear it about all from Herbeck, since I hope that he will come to hear this Cantate at the Musicians Convention at the end of May in Weimar... »

M. Hugo accompagne la lettre du 15 septembre 1855 de cette remarque : « Liszt also composed some curious musical compositions from 1870 to 1875 — Musical Recitations, intended to be played while a monologist declamed poetry. One of these was to a poem by Hugo, *Le Juif Errant.* » Le commentateur entend parler ici des mélodrames de Liszt. Autant d'assertions, autant d'erreurs. Le maître en a écrit six dont deux seulement : « L'amour du poète mort » (texte de Maurice Jokai) et « le Chanteur Aveugle » (texte d'Alexis Tolstoï) furent composés après 1860 ; les quatre autres entre 1858 et 1860 et la musique de l'un deux, Helges Treue (texte de Strachwitz), a pour auteur Félix Draeseke que Liszt a transcrite. *Nunc venio ad fortissimum ! Le Juif Errant*, dont M. Hugo parle, n'est pas de Victor Hugo et n'est pas un mélodrame. C'est un poème de Béranger, sur lequel Liszt a écrit un lied en 1847,

chez le comte Przesdziecki à Czarny-Ostrow, pour baryton et piano, orchestré plus tard par Conradi. Il est inédit, mais des copies sont au Musée Liszt à Weimar. Si M. Hugo avait feuilleté le catalogue de Félix Raabe, il aurait retrouvé ce lied.

Le 15 juillet 1855 Liszt écrit : « Later on I will drag in Schiller and Petrarch »... M. Hugo ajoute qu'il est difficile de deviner à quoi Liszt fait allusion « The only piece of Liszt's that concerns Schiller is the Künstler Festzug written for the Schiller Festival in 1859 four years after the date of this letter. » M. Hugo ignore-t-il donc que l'un des plus beaux poèmes symphoniques, « Die Idealen », fut composé d'après le poème de Schiller ? Ignore-t-il également la cantate « An die Künstler », créée en 1853 à Carlsruhe, avec orchestration de Raff, puis refaite par Liszt et recréée à Weimar en 1854 et 57 ? Liszt s'est servi d'un motif dans les *Idéales* et d'un autre dans le *Künstler Festzug* où il puise aussi aux *Idéales*. Comme pour la cantate de Beethoven, pour la question de Schiller aussi, les assertions de M. Hugo sont difficiles à comprendre. Quand la lettre de Liszt du 23 janvier 1880 mentionne les *Idéales*, la note du commentateur explique : « it was inspired by Schiller's poem ». Alors ?

Le 1er janvier 1880 Liszt parle de son œuvre : « Les visions d'Ezekiel qui révoltera tous les critiques, surtout par une progression des dissonances qu'il n'avait jamais écrite auparavant ». M. Hugo remarque : « this reference to a « vision » is difficult to interpret, unless it may concern the work of Moses Jacob Ezekiel an American sculptor... Or perhaps Liszt refers to a projected composition based on the apocalyptic Book of Ezekiel. » Non, il n'est pas du tout difficile de deviner qu'il s'agit cette fois de *Ossa Arida* (chapitre 37), les ossements desséchés d'Ezekiel, composé à la Villa d'Este en 1879 pour chœur d'hommes et orgue à quatre mains et publié dans l'édition des Œuvres complètes (V, 6) avec l'excellente introduction de Philippe Wolfrum où est reproduite la plaisante notice de Liszt sur ses dissonances.

Commentant la lettre du 12 novembre 1874, M. Hugo écrit : « Mazeppa Liszt's fourth étude d'Exécution Transcendante (published 1854) also the Sixth Symphonic Poem is virtually a transcription of the earlier piano pièce, with a Tartar March added as coda. » Assertion inexacte. *Mazeppa* (le poème symphonique) qui est peut-être l'œuvre la plus visuelle de Liszt, est un tryptique. Liszt s'y est servi de sa IVe étude (parue en 1852 et non en 1854) comme noyau, mais le développement du thème est amplifié et diffère de celui de l'Etude. Sans parler de la partition d'orchestre, on n'a qu'à comparer la transcription du poème symphonique, soit pour quatre mains, soit pour deux pianos.

M. Hugo définit ainsi le Concerto Pathétique de Liszt « arrangement for two pianos of Beethoven's Sonata nº 8 op. 13 in C minor. The transcription was written between 1845 and 1851. » Une fois de plus on voit que M. Hugo ne connaît pas l'œuvre dont il parle. Sa définition fait preuve d'une ignorance audacieuse. La Sonate nº 8 (œuvre 13 de Beethoven) s'appelle Pathétique, mais elle n'a aucun rapport avec le Concerto Pathétique de Liszt (1856). Arrangé du Grand Solo de concours de piano du Conservatoire de Paris (1850) et dédié à Adolphe Henselt, le Concerto Pathétique fut instrumenté par Raff et plus tard par Edouard Reuss. Tout cela ressort de la correspondance de Liszt et du *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe*. Leipzig, 1885. Mais il faut les consulter.

Comment peut-on accorder crédit à une sotte légende d'après laquelle la partition de *Don Sanche*, opéra de jeunesse de Liszt, a brûlé lors de l'incendie de l'Opéra de Paris en 1873. Cette partition est déjà citée par le catalogue de Lajarte en 1878. Jean Chantavoine en a fait une étude.

Frantz Doppler n'a tenu aucun rôle dans la vie de Liszt comme « flute teacher » ; c'est ainsi que M. Hugo le mentionne, mais c'était bien Fr. Doppler qui avait orchestré les rapsodies de Liszt révisées par le maître et à son si grand contentement que Liszt le mit sur son testament. Faits que M. Hugo ignore.

Liszt revit en 1856 l'ex-chancelier Metternich qui lui raconta la genèse de l'ouverture de *Semiramide* de Rossini au congrès de Vérone. Le commentateur ajoute qu'il s'agit de Richard Metternich, fils de Clemens. S'il avait lu la lettre de Liszt à Carolyne Wittgenstein de septembre 1868 où est racontée cette anecdote que le chancelier lui rapporta, il saurait bien qu'il s'agit du père et non du fils. Autre confusion de deux personnes dont chacune tenait un rôle important dans la vie de Liszt : « Count Sandor Teleky, minister of the Hungarian Revolutionnary party under Kossuth in 1848... committed suicide. » Sandor Teleky était colonel de la guerre d'indépendance. Ami de jeunesse de Liszt, il se battit en duel pour lui, à Berlin, en 1841, avec un Prussien et accompagna Liszt dans plusieurs de ses voyages (Roumanie et Russie). La correspondance de Liszt mentionne maintes fois son nom, même dans sa vieillesse (mort en 1892). C'est à lui que Liszt dédia sa Seconde Marche Hongroise *(Ungarischer Sturmmarsch)* en 1844 et son *Reiterlied*, chœur d'hommes à quatre voix, sur le texte de Herwegh en 1843. Le comte Ladislas Teleky, envoyé extraordinaire de la jeune République Hongroise à Paris en 1848-49, que Liszt estima beaucoup (voir ses lettres à Mme d'Agoult), se suicida en 1861. Liszt a perpétué sa mémoire dans la série de Portraits Historiques Hongrois (Lettre à Carolyne Wittgenstein du 30 juillet 1885). Thérèse Apponyi, mentionnée si souvent dans les quatre volumes des Mémoires du comte Rodolphe Apponyi *(Vingt-cinq ans à Paris de 1823 à 1848)* n'était pas la mère de l'homme d'État Albert Apponyi, comme prétend M. Hugo, mais celle de Rodolphe Apponyi, ambassadeur sous la troisième République, et femme d'Antoine Apponyi, ambassadeur sous la Restauration et la Monarchie de juillet. « C'était une ambassadrice modèle que la comtesse Thérèse Apponyi », écrit Liszt à Carolyne Wittgenstein (14 janvier 1880).

M. Hugo fait de M. Aubry, président du comité des écoles confessionnelles au bénéfice desquelles la Messe de Gran fut exécutée en 1886 « le chairman of the Concerts Colonne ». Cette erreur ne serait pas grave s'il ne prouvait que M. Hugo ne connaît pas la correspondance de Liszt dont le VIIIe volume contient sa lettre du 15 février 1886 au président Aubry et où le maître déplore l'exclusion des voix de femmes.

Que dire de telles naïvetés : Saint-Saëns aurait basé son opinion concernant la supériorité de Liszt par rapport à Wagner sur des motifs religieux et non esthétiques. « Liszt was a Christian and a Catholic and Wagner was not. » A ce moment l'origine non aryenne de Wagner (ni celle de Cosima-Marie d'Agoult-Bethmann), n'avait pas encore été mise en cause. Ce n'est qu'après les documents de la collection de Mrs. Burrel que l'affaire fut inscrite à l'ordre du jour par Hurn et Root (*The Truth about Wagner*, London, 1930. — *Mary Burrel : Letters of Richard Wagner* (Burrel-Collection), published by John M. Burk, London, 1951).

La chronologie n'est pas la vertu maîtresse de M. Hugo. D'après lui la compétition de Thalberg-Liszt eut lieu en 1840, au lieu de 1837. La création de la Messe de Gran en 1855, au lieu de 1856, la partition de Sainte Elisabeth parut en 1862, au lieu de 1867. Du peintre Munkàcsy, ami de Liszt, chez qui le maître habita à Paris et à Colpach (Luxembourg). M. Hugo dit : « was a student of Courbet in Paris in 1867 ». Munkàcsy ne fut jamais élève de Courbet ; il subit l'influence du coloris du maître français ; d'ailleurs il ne passa qu'une dizaine de jours à Paris en 1867 (Walter Ilge, *Michael von Munkàcsy*, Leipzig, 1899). Du violoniste Edouard Reményi M. Hugo écrit : « friend of Liszt who later became closely associated with Brahms and the opposing school of music. » (Notes à la lettre du 18 juillet 1853). La vérité est juste le contraire (Kelley and Upton, *E. Reményi*, New-York, 1906). Reményi donna des concerts avec Brahms qui était son accompagnateur de piano, puis fit cause commune avec l'école de Weimar ; non seulement il s'éloigna de Brahms mais il lui reprocha d'avoir passé sous silence le fait que grâce à lui Brahms avait fait la connaissance des mélodies de ses Danses Hongroises (*New-York Herald*, 1879, I, 18). Nous lisons encore cette assertion toute gratuite de M. Hugo : « Reményi was the inspiration for Liszt's essay Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie » (p. 292). Dans la préface de la lettre du 23 janvier 1880, sans connaître les origines françaises de sa tziganerie ni les travaux de MM. Gardonyi et Major, M. Hugo fait le procès fantaisiste du style hongrois de Liszt. On y lit ces lignes ahurissantes : « ... his first composition with definite Hungarian characteristics was a little-known Hussitenlied published in 1841 ». M. Hugo ne sait-il donc pas que les hussites sont des tchèques et que cette vieille chanson provenant du xve siècle n'a aucun caractère hongrois mais slave ? Elle parut non en 1841 mais en 1840 à Prague, avec textes tchèque et allemand, chez l'éditeur Hoffmann et fut dédiée au Comte Chotek von Chotkowa, « Oberstburggraf zu Prage ».

En connexion avec la brochure *Berlioz et sa Symphonie de Harold* parue sous le nom de Liszt, M. Hugo parle de l'hégelianisme du maître. Il semble ignorer que, il y a cinquante ans déjà, la regrettée Michel Brenet a établi que dans cette brochure, si confuse, il n'y a que neuf pages, la stricte analyse musicale, qui sont de Liszt. Le reste est de Carolyne Wittgenstein, hégélienne et plongée dans la thèse de Zeissing, tandis que Liszt se contente d'avouer que « nonobstant, l'esthétique qui n'est pas mon fort, je lui garde un certain faible » (A Carolyne, 15 mai 1859). D'ailleurs, soulignons que les œuvres littéraires de Liszt et surtout leurs idéologies avant 1846 sont de Marie d'Agoult et après cette date elles sont de Carolyne Wittgenstein qui les avaient puisées partout. M. Hugo disserte longuement sur l'antisémitisme de Liszt dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Il y a déjà quarante ans que Julius Kapp a publié une lettre de Carolyne Wittgenstein à Liszt, où celle-ci déclare « avoir écrit un chapitre sur les juifs et ajouté plusieurs choses, car la première édition avait été trop raccourcie par Pierre Cornelius ! » De Spiridion, valet montenegrin de Liszt, M. Hugo ignore que celui-ci était un agent double. S'il envoyait à Marie Hohenlohe des rapports sur sa mère, souvent écrits par Liszt — du propre aveu du maître — Spiridion travailla également pour Carolyne Wittgenstein, dont il était l'espion auprès de Liszt. La note dit que Spiridion fut au service de Liszt de 1876 à 1886. Fausses dates. Le livre d'Edouard Liszt sur son oncle est précis : Spiridion

Knezevich fut au service de Liszt de 1874 à 1881 (Anhang II. Die Meisters Diener).

Parlant du divorce de Carolyne Wittgenstein (Préface de la lettre du 31 juillet 1855) M. Hugo écrit que Nicolas Wittgenstein avait épousé la Princesse Marie Michaeloff en 1860 : « This is not tolerable under the Laws of Church ». Mais le prince Nicolas était luthérien, d'origine allemande ! Et voilà la préceptrice des enfants du gouverneur de Kiew, Marie Michaeloff élevée au rang de princesse de naissance. M. Hugo est toujours très généreux avec les titres princiers ; il crée princesse la comtesse de Nako qui avait à son service un orchestre tzigane. Ses arbres généalogiques sont arbitraires. De l'ambassadeur Emeric Széchenyi, ami de Liszt, M. Hugo fait le fils de l'homme d'État Etienne Széchenyi, portraituré par Liszt. Il aime créer des spécialistes. Du cardinal Louis Haynald, grand ami de Liszt, M. Hugo fait un biologiste, au lieu d'un botaniste, d'Edmund Michalovich un chef d'orchestre. Liszt raconte (lettre du 14 février 1883) qu'un jeune sculpteur hongrois de grand talent, fit sa statue pour l'Opéra de Budapest, il s'appelle Alois de Strobl (1858-1926). M. Hugo le cherche dans le Lexique de Thieme et Becker (volume XXXII) ; il relève l'Allemand Christian Ströbel qui a non seulement un nom tout à fait différent, mais, par surcroît, au lieu de sculpteur il était peintre. (A la page suivante il aurait pu trouver Alois de Strobl). Quel est le plus célèbre opéra d'Auber ? Le *Fra Diavolo*. Pourquoi ? Car il fut adapté par Hollywood dans le film *The Devils Brother* ! Alors que dire de *La Muette de Portici* et du *Domino Noir* ? M. Hugo ignore la méchante campagne que Blaze de Bury menait contre Liszt dans la *Revue des Deux Mondes*. Parlant de Balzac, il ne connaît pas les travaux de Mme Thérèse Marix-Spire, notre éminente consœur, sur Liszt et Balzac.

L'inexpérience de M. Hugo dans les questions historiques est déconcertante. Selon lui Émile Ollivier « appointed prime minister in 1869 by Napoléon III. became Minister of justice under the Republic ! » A la lettre du 9 avril 1851, M. Hugo ajoute : « Later when Kossuth commanded the revolutionary armies, the South Slaves and the Slovaks fought against him on the side of Frantz Joseph and Kossuth was defeated. » Tant de publications ont paru sur Kossuth en Amérique que M. Hugo pourrait savoir, primo que Kossuth était gouverneur de Hongrie et non chef d'armée, secundo que ce ne furent pas les slaves méridionaux et les slovaques, mais l'armée russe de Paskievits, appelée par François Joseph, qui causa la défaite hongroise.

Certes ces erreurs n'aident guère à la connaissance de la petite histoire de l'époque, à la pénétration de la vie et de l'œuvre de Liszt, de ses secrets d'atelier.

Les lettres de Liszt à Marie de Hohenlohe jusqu'à 1871 ne contiennent rien de nouveau que l'on ne connut par la correspondance de Liszt avec la mère de Marie. A partir de 1870, lorsque les rapports de Carolyne et sa fille devinrent tendus, (Liszt prit le parti de Marie et non de sa mère), on y trouve des détails inédits. Le nombre colossal des notes se rapportent le plus souvent à des choses peu importantes. Sans doute M. Hugo est un littérateur très cultivé, mais il ne sait pas choisir ses sources. Il ignore la publication des souvenirs de son « héroïne », Marie Hohenlohe. (*An der Schwelle des Jenseits von La Mara*, Leipzig, 1925). Lorsqu'il parle des Hohenlohe il cite des ouvrages de troisième ordre dont le reportage du journaliste Primo Levi mais il ne connaît pas le seul ouvrage ayant une certaine valeur, celui de Rust, *Reichskanzler Fürst Chlodwig zu Hohenlohe und seine Bruder*, Berlin, 1897.

La riche littérature italienne sur Liszt et Carolyne lui échappe complètement. Par contre on ne trouve aucun renvoi à l'Édition des Œuvres complètes, aux catalogues thématiques.

On pourrait faire facilement un volume sur les bévues de cette publication, que M. Edward N. Waters juge sévèrement : « Hugo and Harvard together have really compounded a felony ! » Sans doute avons-nous à regretter que M. Robert Bory ne se soit pas donné la peine de publier intégralement lui-même ces lettres en français dans une édition dûment annotée. La seule circonstance atténuante est le sérieux avec lequel l'auteur traite son sujet. Il faut louer sa volonté d'essayer de rester fidèle à la vérité. Même s'il ne réussit pas toujours, c'est déjà quelque chose dans une époque empoisonnée et corrompue par les fabricants de vies romancées et de vulgarisation commerciale.

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Cl. MARCEL-DUBOIS et M. ANDRAL. — **Musique populaire vocale de l'Ile de Batz.** Extrait de « Arts et Traditions Populaires », juillet-septembre 1954.

On n'exagère guère en disant que, malgré son peu d'étendue, ce travail marque une date dans l'histoire des publications françaises de folklore musical, et, plus généralement, dans l'évolution de la discipline folklorique elle-même. A quelques très rares exceptions près (dont surtout les *Musiques bretonnes* de Duhamel), les recueils parus jusqu'ici n'apportaient que des mélodies notées « directement » (Tiersot, que ce procédé satisfaisait pleinement, disait : « la plume à la main »), c'est-à-dire écrites sous dictée. Nos deux chercheuses ont définitivement répudié cette manière de faire : l'enregistrement mécanique de ce qu'elles recueillent est à leurs yeux un impératif catégorique, et cela seul suffirait à placer leur ouvrage au point de départ d'une nouvelle étape scientifique. Mais elles ne s'en sont pas tenu là. Il est visible qu'elles ont voulu s'assimiler les techniques les plus modernes et se conformer aux recommandations les plus récentes des réunions internationales de spécialistes (auxquelles elles ont, elles-mêmes, pris part), cela tout particulièrement en matière de notation. Pour tirer de leurs enregistrements, outre une possibilité de contrôle des faits, tous les avantages qu'ils offrent, et notamment le moyen d'observer le mécanisme de la variation, phénomène central de l'art populaire, elles les ont transcrits « *in extenso* », en adoptant la disposition synoptique conseillée par les comités d'experts convoqués en 1949 et 1951 par les Archives Internationales de Musique Populaire, l'appliquant systématiquement, en dépit des difficultés qu'elles devaient affronter, dans certains cas. Encore peu usité (c'en est, à ma connaissance, le premier emploi en France), ce système de transcription des phonogrammes exige une méticulosité extrême et ne viendra d'ailleurs à maturité qu'après un certain temps d'usage. Mais d'avoir simplement tenté la transposition en notation synoptique de la redoutable récitation funéraire dite « Les Grâces » constitue, en soi, une manière d'exploit.

Une analyse musicale complète les textes musicaux, de plus, les textes poétiques bretons sont reproduits en notation phonétique.

D'autre part, tout a été fait pour replacer la musique dans le milieu naturel où elle a été recueillie et pour nous renseigner aussi bien sur la vie, dans ce milieu, des 20 chants que cette étude comporte, que sur la personnalité de ceux qui les ont chantés.

Par cette « vue totale » de son objet, de même que par sa rigueur scientifique, le petit ouvrage que voici inaugure donc, bel et bien, une nouvelle

méthode. Ce mérite déconseille d'y rechercher d'éventuels points discutables : il suffit qu'il ait établi un niveau au-dessous duquel aucune publication de cette sorte n'aura garde, espérons-le, de descendre, à l'avenir.

Constantin Brailoiu.

Giuseppe Vecchi. — **Poesia Latina medievale, Introduzione, Testi, Traduzioni, Note Trascrizioni musicali...** Parme, Guanda, 1952 (Collezione Fenice, 17) in-8° de 405 p.

Ce livre est destiné au public cultivé, peut-être plus qu'aux érudits eux-mêmes. Mais que de profits ceux-ci ne trouveront-ils pas à le lire ! M. Vecchi en effet ne sépare pas la lyrique latine du support musical que lui attribuent tant de manuscrits, même lorsqu'il s'agit de poésie profane. Une large introduction et une bibliographie générale précèdent la succession des poèmes latins, chacun d'eux étant suivi de sa traduction en italien. L'auteur donne une transcription musicale chaque fois que la chose lui paraît utile ; ensuite vient une série de notices sur chaque pièce (avec cote des principaux manuscrits et bibliographie, ainsi que les schémas rythmiques et musicaux), puis plusieurs index apportent tous les renseignements souhaitables. Ce livre, de lecture agréable, résume des recherches ardues. Sur bien des points il rectifie le travail d'Ugo Sesini, *Poesia e Musica nella Latinità cristiana dal III al X secolo* (Turin, 1949), publié d'ailleurs grâce à M. Vecchi après la mort de l'auteur.

Dans *Poesia Latina Medievale*, on trouvera rassemblés des textes que les latinistes, les philologues et les musicologues connaissent chacun de leur côté, sans qu'on puisse jamais les insérer dans un ensemble : la série commence avec les hymnes de saint Ambroise pour se terminer avec les monuments tardifs du xive siècle, en passant par les poèmes carolingiens profanes. Quelques-uns d'entre eux méritent une brève remarque. Pl. I, l'hymne ambrosienne authentique *Aeterne rerum conditor* est éditée avec sa mélodie milanaise d'après un témoin du xive siècle. On la cherche en vain au *liber usualis* actuel ; elle se chante le dimanche matin à Laudes, et ne se trouve que dans l'antiphonaire monastique (édition de 1939) avec une mélodie différente, plus compliquée. Il est évident que la mélodie conservée dans la province de Milan a beaucoup plus de chances de s'approcher du modèle primitif ; disons d'ailleurs en passant qu'aucune étude n'est faite sur la transmission des mélodies hymniques dont chaque église paraît avoir usé à sa guise. Cependant les chances qu'on a d'y retrouver la trace d'un répertoire antérieur sont grandes. Pl. III nous trouvons le chant au « veilleur de Modène » d'après l'unique manuscrit conservé ; M. Vecchi l'avait spécialement étudié dans la revue *Cultura Neolatina*, Modène X, 1950, p. 49-62 (à Paris, à l'Institut des Textes) ; il avait alors exposé une partie de sa technique de transcription. De même le chant pour la mort d'Eric de Frioul (planche III) avait été vu de très près dans *Memorie storiche foroglíuliesi*, vol. XXXIX, s. d., p. 34-40. A la planche VIII, on trouvera l'*Aurea personet lira*, à schéma de ballade, attribué à Fulbert de Chartres d'après le manuscrit F 3 565 de Florence et celui de Rome, Reg. 586 (on pourrait ajouter la copie de Paris, latin 1928, florilège venant de Fécamp). Pl. X enfin, on lira avec plaisir une transcription de l'aube bilingue du manuscrit de Rome, Reg. 1462, objet d'études sans nombre, la dernière étant, par M. Vecchi lui-même, la préparation de la présente édition. *(Osservazioni ritmico-meliche sull'alba*

bilingue... Studi medievali, XVIII, 1952, p. 111). L'auteur y justifie ses transcriptions — il indique d'ailleurs qu'à son avis le manuscrit vient de Saint-Benoît-sur-Loire. Tout cet ensemble suggère deux remarques qui ne sont pas des critiques. L'auteur dans toutes les transcriptions de neumes s'est servi du mode de ré (premier ou second mode ecclésiastique). En second lieu, il se refuse à donner à ses reconstitutions un schéma rythmique autre que celui du plain-chant. Le mode de ré se justifie par sa fréquence dans les compositions du même type qui nous arrivent copiées sur lignes : il est rare qu'on trouve un *planctus*, ou une poésie latine médiévale quelconque, dans une autre échelle que le *protus*. M. Vecchi d'ailleurs dit bien que ses reconstitutions sont des suggestions ; nous ajoutons : d'heureuses et vraisemblables suggestions. Quant au schéma rythmique libre, il soulève bien plus de difficultés, et cependant il est le seul qui donne satisfaction à l'oreille. Qui ne voit la complication des faits ? A une époque où nul ne « sent » plus la quantité des syllabes latines, même les grammairiens, où le parler vulgaire s'éloigne de plus en plus de cette notion toute classique, on n'a guère connu que le rythme libre, sauf exceptions. Mais il a bien dû exister des exceptions car si mauvais qu'ils soient, on a écrit des vers métriques à l'époque carolingienne, et les manuscrits des poètes classiques contiennent de très nombreux exemples de scansions métriques, presque toujours exactes. En outre, les hymnes populaires qui ne sont pas métriques sont pourtant scandées et ne sont probablement pas à mettre sur le même plan que les pièces grégoriennes en rythme libre. Il est très difficile de faire le départ des deux types, et peut-être n'avons-nous pas encore un répertoire assez abondant pour le faire avec sécurité. Satisfaisantes pour l'oreille, les reconstitutions qui nous sont ici présentées apportent de nombreux éléments de travail et sont une mine bien précieuse pour les musicologues.

Solange Corbin.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

La *Société de Musique d'autrefois*, présidée par notre collègue la Comtesse de Chambure, a donné le mardi 22 mars 1955 à l'église Saint-Merri son deuxième et dernier concert de la saison. Le programme, dont toutes les œuvres furent exécutées conformément à l'instrumentation originale, comprenait *Tuba Gallicalis* (pour trois trombones) d'un anonyme du xve siècle, le *Stabat Mater* de John Browne (transcrit par F. Ll. Harrison), la *Symphonia Sacra* nº XVIII de Heinrich Schütz et le *Psaume 112 « Beatus Vir »* de Nicolas Bernier (réalisation de Antoine Geoffroy-Dechaume), exécutés sous la direction de M. Pierre Chaillé, ainsi que des pièces d'orgue du manuscrit de Faenza *(Versets du Kyrie Cunctipotens)* transcrites par Dragan Plamenac, de Correa de Arauxo *(Tiento du 7e Ton)* transcrites par Santiago Kastner) et de Gilles Jullien (*Basse de Trompette du 2e Ton, Dessus de Cornet du 5e Ton, Tierce en Taille du 5e Ton* et *Prélude du 6e Ton*, transcrites par A. Guilmant et J. Bonnet), interprétées par Noelie Pierront.

Le 27 mars 1955 un concert consacré aux œuvres de Paul de Wailly (1854-1933), ancien membre de notre Société, à l'occasion du centenaire de sa naissance, a été donné à Amiens avec le concours de l'Association des Concerts du Conservatoire de cette ville et de notre collègue Albert Laurent, Directeur de l'École de Musique d'Abbeville.

Un concert spirituel a eu lieu le 2 avril 1955 en l'église Saint-Nicaise du Foyer-Rémois. Le programme, exécuté avec le concours des chœurs de la Société Philharmonique de Reims et de l'Orchestre Symphonique municipal placés sous la direction de notre vice-président Félix Raugel, comprenait le *Psaume De Profundis* de Michel-Richard Delalande et le *Requiem (op. 9)* de Maurice Duruflé.

Notre collègue Marcelle de Lacour a exécuté des pièces de François Couperin au cours du Gala de la Nuit du piano au Palais de Chaillot. Elle a participé au cours de la saison à de nombreux concerts ou émissions radiophoniques où elle a fait entendre des pièces de tablature d'Attaingnant (transcrites par ses soins) et des œuvres de Lebègue, Chambonnières, Anglebert, Dandrieu, Daquin, J.-S. Bach, Rameau, Mondonville, Sammartini et Gossec.

Notre collègue le Dr H. Hickmann, Directeur musical de l'Association *Musica Viva*, vient d'être nommé membre correspondant du Comité ethnomusicologique du « Royal Anthropological Institute » de Londres.

Notre collègue France Vernillat a organisé au Palais de Rohan (Archives Nationales) trois concerts radiodiffusés sous le titre « Le Concert des Amateurs ». Au cours de la dernière séance qui évoquait les débuts de Gossec chez La Poupelinière, fut exécuté le très curieux *Privilège du Roy*, mis en musique par J.-B. de La Borde. Cette œuvre a été enregistrée le 8 mars 1955 par la Radiodiffusion-Télévision Française pour être diffusée au U. S. A.

NÉCROLOGIE

Au moment où nous mettons sous presse nous parvient la triste nouvelle de la mort d'Adolphe Boschot, survenue le 1er juin. Notre éminent et regretté confrère s'était surtout illustré comme biographe de Berlioz. Il avait pris une part active au mouvement mozartien amorcé en France au début du présent siècle, aux côtés de Th. de Wyzewa, de Camille Bellaigue, de G. de Saint-Foix. Il était depuis 1926 Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Nous prions sa famille de trouver ici l'expression de nos profonds regrets et de notre respectueuse sympathie.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Mercredi 22 Décembre 1954.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite-Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

M. Barry Brook, présenté par Mme Bridgman et M. Lesure.

M. Daniel Heartz, assistant au département de la musique de l'Université de Harvard, présenté par Mme de Chambure et M. Lesure.

M. Trofimov, présenté par Mlle Babaïan et Mme Marcelle de Lacour.

La communication de Mme Lila Maurice Amour, *Les Musiciens de Corneille*, est publiée dans le présent numéro. Une scène de l'*Andromède* de Corneille, musique de Marc-Antoine Charpentier, un Air de Cour de Lambert, etc., ont été chantés par MM. Aimé Doniat et Bernard Cottret, accompagnés au clavecin par Marcelle Charbonnier.

Assemblée Générale du Lundi 24 Janvier 1955.

La séance est ouverte à 17 h. 30, salle Marguerite-Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Le procès-verbal de la précédente assemblée générale est lu et adopté.

La parole est donnée au Secrétaire-général pour son rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1954.

Le rapport du Trésorier et les comptes de l'année 1954 sont ensuite approuvés par l'Assemblée.

Le Président évoque le souvenir des membres de la Société décédés dans le courant de l'année : MM. Paul-Marie Masson et de Saint-Foix, anciens présidents ; Mlle Sorel Nitzberg. Au cours de son allocution traditionnelle, le Président constate que la situation financière de la Société est tout à fait rétablie. La vente des publications est toujours en progrès, les subventions sont maintenues, enfin le relèvement de la cotisation a donné des résultats appréciables, qui seraient très satisfaisants si tous nos collègues l'acquittaient régulièrement. Le Président demande de faire un effort dans ce sens.

L'Assemblée ratifie l'élection au Conseil d'Administration de Mlle Solange Corbin de Mangoux, et de M. François Lesure, nommés pendant l'année en remplacement de M. Paul-Marie Masson, décédé, et de M. J. G. Prod'homme, membre honoraire. Les membres sortants : Mlle M. Garros, MM. A. Meyer, M. Pincherle, F. Raugel et A. Schaeffner, sont réélus.

Séance du Jeudi 3 Mars 1955.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées.

M. l'Abbé Pons, diplômé de l'École des Hautes Études, présenté par Mlle Corbin et M. Lesure.

M. Jacques Gelpe, présenté par MM. Roland-Manuel et Verchaly.

La parole est donnée à Mlle Solange Corbin pour sa communication : *Le Chant des classiques latins : la cantillation de l'Enéide*. Certains manuscrits des classiques latins contiennent des séries de neumes. Les manuscrits d'Horace ont déjà été examinés, ceux de Virgile sont ici détaillés pour la première fois. Deux manuscrits ont servi de base à la recherche : Florence Ash. 23, édité et transcrit par Combarieu (1909) et Berne 239, transcrit par F. Liuzzi dans *Studi Medievali* (1932). Les manuscrits comparables portent des notations dans la proportion d'un manuscrit sur sept ou huit ; ils remontent à la période du IXe au XIIe siècle. Les manuscrits postérieurs au XIIe siècle n'ont pas les mêmes caractéristiques et sont dépourvus de notations. Certains des témoins ne contiennent rien de plus que des réserves de lignes destinées à des notations ; d'autres sont notés à raison d'une ligne de neumes en haut d'une colonne de texte ; la courte mélodie servait pour chaque vers. La majorité des témoins contient la notation de certains passages brillants : songe d'Enée, etc... Les témoins proviennent de tout l'Occident latin, et pour chaque passage noté, les neumes de toutes les régions se superposent fort bien, attestant que la tradition est unique pour un passage déterminé. On a tenté quelques transcriptions, encore hésitantes ; un seul passage d'une ligne admet une transcription métrique, d'autres sont trop ornés, et ne peuvent entrer que dans le schéma accentuel.

On peut cependant, dès maintenant, tenter de chanter certains passages.

Des interventions d'un haut intérêt ont suivi cet exposé ; y ont pris part : MM. Brăiloiu, Chailley et Perret, professeurs à la Sorbonne, etc. M. Marouzeau, membre de l'Institut, clôt la discussion en proposant qu'un colloque ultérieur élargisse et complète notre documentation à ce sujet, qui vaut la peine d'être étudié.

---

1. *Cf.* le compte-rendu de la communication du 25 mars 1953 dans la *Revue de Musicologie*. Juillet 1953, p. 110.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 5446). — 1955.

